
BACHELORARBEIT

Herr

Felix Johannes Fiedler

film noir: Teilaspekte

Untersuchung der frühen noir-Kritik
filmische und historische Entwicklungen (40er)
Einfluss der Psychoanalyse auf den *film noir*

2011

BACHELORARBEIT

film noir: Teilaspekte

Untersuchung der frühen *noir*-Kritik
filmische und historische Entwicklungen (40er)
Einfluss der Psychoanalyse auf den *film noir*

Autor:
Herr Felix Johannes Fiedler

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF05w2

Erstprüfer:
Professor Gottschalk

Zweitprüfer:
Dr. Olaf Brill

Einreichung:
Mittweida, 31. August 2011

BACHELOR THESIS

aspects of film noir

noir-criticism in it's contemporary media

1940's developments: film & history

psychoanalysis' influence on *film noir*

author:

Mr. Felix Johannes Fiedler

course of studies:

Film & TV

seminar group:

FF05w2

first examiner:

Prof. Gottschalk

second examiner:

Dr. Olaf Brill

submission:

Mittweida, August 31, 2011

Bibliografische Angaben:

Fiedler, Felix Johannes:

film noir: Teilaspekte

Untersuchung der frühen *noir*-Kritik

filmindustrielle und historische Entwicklungen

Einfluss der Psychoanalyse auf den *film noir*

aspects of film noir

noir-criticism in it's contemporary media

industrial & historic developments in the 40s

the influence of psychoanalysis on *film noirs*

2011 - 86 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

Abstract

Diese Bachelorarbeit behandelt die Rezeption des *film noir* in den Printmedien der 40er Jahre. Diesbezüglich werden sowohl französische, wie auch amerikanische Beobachtungen untersucht und einander gegenübergestellt. Auch wird die Bedeutung, die beiden Seiten von der modernen *noir*-Kritik beigemessen wird, untersucht und anschließend bewertet.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen drei französische und drei amerikanische Zeitungsartikel verschiedener Autoren. Die Beobachtungen von amerikanischer Seite werden darüber hinaus auf filmindustrielle und historische Entwicklungen, bzw. Einflüsse, sowie Charakteristika des *film noir* untersucht, sofern sie sich aus den behandelten Texten ableiten lassen. Ergänzend wird hier mit der Fachliteratur zum *film noir* gearbeitet.

Der Fokus liegt auf den Faktoren: 2. Weltkrieg, Zensur und dem Übergang der nordamerikanischen Filmindustrie von der Kriegs- zur Friedensökonomie, sowie der *hard-boiled* Literatur als beeinflussendes Element. Auch die Bedeutung dieser Faktoren für die Entwicklung des *film noir*, werden in Ansätzen dargelegt.

Als Fallbeispiel eines bedeutenden Einflusses auf den *film noir*, wird in einem separaten Kapitel außerdem die Psychoanalyse behandelt.

Inhaltsverzeichnis I

Abstract.....	V
Inhaltsverzeichnis I.....	VI
Inhaltsverzeichnis II.....	VII
Danksagung.....	VIII
Widmung.....	IX
“Made it, Ma. Top of the world!”	X
1 Einleitung.....	1
2 Die französische noir-Kritik der 40er Jahre: Überblick und Rezeption.....	4
2.1 Bedeutung des französischen Beitrages für die moderne noir-Kritik.....	8
2.2 Bedeutung des amerikanischen Beitrages für die moderne noir-Kritik.....	9
2.3 Rezeption des film noir in amerikanischen Printmedien der 40er.....	15
2.3.1 Fred Stanley.....	15
2.3.2 Lloyd Shearer.....	17
2.3.3 Donald Marsham.....	23
2.3.4 Untersuchung der noir-Charakteristika nach Marsham.....	26
2.3.5 Aspekte des kriegsbedingten Wandels der Zensur und der Umstellung der Filmindustrie auf eine Friedensökonomie.....	33
3 Fazit - Rezeption des film noir in der Kritik.....	35

Inhaltsverzeichnis II

4 Der Einfluss der Psychoanalyse auf den film noir.....	39
4.1 Zeitgeschichtliche und filmindustrielle Hintergründe.....	39
4.2 Überblick über die sichtbaren Auswirkungen des Psychologietrends.....	41
4.3 Psychologisierter film noir - Ansatz der frühen noir-Kritik.....	43
4.4 Psychologisierung der noir-Charaktere.....	46
4.4.1 Untersuchung der noir-Charaktere auf ihre konstruierte psycho- logische Motivationsgrundlage, ihr Verhalten und die psychischen Konsequenzen ihres Handelns.....	46
4.4.2 Die Vorgeschichte als Basis für Motivation und Verhalten.....	57
4.5 Untersuchung der narrativen Strategien im Zusammenhang mit der Psychologisierung des film noir.....	59
4.5.1 Die objektive Erzählperspektive als Mittel zur Erschaffung von Subjektivität.....	59
4.5.2 Flashback und voice-over Erzählung.....	60
4.5.3 Untervarianten der flashback und voice-over Narration.....	62
4.5.4 Flashback und voice-over in Form der confession.....	62
4.5.5 Flashback und voice-over in Form der investigation.....	63
4.5.6 Rahmenhandlung.....	65
4.5.7 Mental process narration - Traum- / Alptraumsequenz und visualisiertes Delirium.....	66
4.5.8 Subjektive Kamera (point-of-view).....	67
4.6 Fazit - narrative Techniken.....	69
4.7 Plotsituationen.....	70
5 Fazit Psychoanalyse.....	72
Literaturverzeichnis.....	XI
Eigenständigkeitserklärung.....	XII

Danksagung

Ich danke

Olaf Brill für Rat und Tat, seine Bereitschaft und sein Engagement

Nina und Meike für ihre Unterstützung und ihren Zuspruch an schwarzen Tagen

meinen Eltern für ihre unermessliche Geduld

und meiner Oma, die der Glaube nie verlassen hat

DANKE

Widmung

Diese Bachelorarbeit,
so bescheiden trotz ihres Umfanges,
ist meiner Oma gewidmet,
für deren unglaubliches Leben ein einziger Film nie ausreichen würde
und die diesen Tag tatsächlich noch erleben durfte

für U. Z.

„Made it, Ma. Top of the world!“

(Cody Jarrett, 1949)

1 Einleitung

Mit dem Ende der 30er Jahre zeichnete sich der Beginn einer Veränderung im Ausstoß der amerikanischen Filmindustrie ab. Obwohl dieser Stimmungsumbruch zu Teilen auch in anderen Filmgattungen und sogar anderen Zweigen der Unterhaltungsindustrie spürbar war, kam er doch im Kriminalfilm jener Zeit am stärksten zum Ausdruck¹. Die neuen Filme unterschieden sich durch ihre pessimistische Weltanschauung und den zynischen Ton, der ihnen anhaftete, deutlich von allem, was Hollywood bisher hervorgebracht hatte. Auch hoben sich die Filme dadurch hervor, dass sie sich von den Konventionen des bisher gewohnten und bereits etablierten Kriminalfilms abwandten und neue Wege gingen. Dabei skizzierten sie eine Welt, die aus dem Gleichgewicht geraten zu sein schien. Eine Welt, in der die amerikanische Gesellschaft ihre Makellosigkeit und ihre Vorbildfunktion verloren hatte. Ihr Fokus lag auf Szenarien, die andere Filme bewusst mieden oder gar beschönigten. Bevorzugten bisher etablierte Filmgattungen, vom klassischen Melodrama bis hin zum Gangsterfilm, eine Welt, die durch Schwarz und Weiß klar in Gut und Böse einteilbar war, verschwamm diese Grenze bei den neuen Kriminalfilmen im Laufe der Zeit zusehends. Paul Schrader kommentierte die Entwicklung dieser Filme 1972:

"[A]s the years went by Hollywood lighting grew darker, characters more corrupt, themes more fatalistic and the tone more hopeless. [...] Never before had films dared to take such a harsh uncomplimentary look at American life, and they would not dare to do so again for twenty years²."

Diese Entwicklung sollte später im Bereich ihrer stärksten Verdichtung unter dem Begriff *"film noir"* festgehalten werden.

Der Begriff entstammt der französischen Filmkritik, die sich seinerzeit sehr bewusst und intensiver mit diesen Filmen auseinandersetzte, als es die amerikanischen Kritiker taten. In der Literatur zu diesem Thema wird weitgehend die Meinung vertreten, in den USA habe seinerzeit kein eigener allgemein gebräuchlicher Sammelbegriff existiert, der der französischen Wortschöpfung entsprochen hätte. Und obwohl in Amerika demnach kein Produzent oder Regisseur der 40er und 50er Jahre bewusst

1 Vgl. Sellmann 2001, 8

siehe hierzu Schrader 1972, in Silver/Ursini 2006, 53: Laut Schrader zeigten selbst die prestigeträchtigen Melodramen dieser Zeit, z. T. eine entsprechende Einfärbung.

Siehe auch Sellmann 2001, 25: Sellman erwähnt diesbezüglich ergänzend Musicals. "[T]raditionell eine 'fröhliche' Gattung."

2 Schrader 1972, in Silver/Ursini 2006, 53

einen *film noir* inszenierte, bildeten sich früh eine ganze Reihe spezifischer Merkmale und Eigenheiten, die der *film noir* für sich beanspruchte, konventionierte und die heute seiner Identifikation dienen.

Besonders die düstere Atmosphäre, die neben den meist fatalistischen Themen u. a. durch den markanten visuellen Stil der Filme erzeugt und getragen wurde, stellt eines der wichtigsten Markenzeichen des *film noir* dar. Auch etablierte der *film noir* eine ganze Reihe von Charakteren auf amerikanischen Kinoleinwänden oder trieb die Entwicklung bestehender Charaktermodelle maßgeblich voran. Darüberhinaus ist die Häufung bestimmter narrativer Strukturen und Mittel, sowie Plotmodelle, bzw. Plot-elemente erkennbar. Die wiederholte Verwendung spezieller Settings und eine markante Bildsprache sind ebenfalls in den Filmen evident.

Ergänzend sollte hinzugefügt werden, dass nur wenige klassische *films noirs* die komplette Bandbreite dieser Stilelemente aufweisen und sie je nach Fall in unterschiedlicher Dichte - also teils dominant, teils sehr subtil - in die Filme eingeflochten wurden, was die eindeutige Identifizierung dieser Filme erschweren kann. Auch die Tatsache, dass viele von ihnen unterschiedlichen Filmkategorien oder Hybridformen zugeordnet werden könnten, bereitet der *noir*-Kritik diesbezüglich bis heute Schwierigkeiten. So könnten z. B. "The Maltese Falcon" ('41) als Detektivfilm oder Thriller und "High Sierra" ('41) als Heist-Film oder Drama bezeichnet werden. Detektiv- und Heist-Film sind in der Regel als Subgenres des Kriminalfilms zu bezeichnen. Der *film noir* als Kategorie weist, wie einige andere Filmarten, eine Tendenz zum Genresynkretismus auf. Ein *film noir* kann daher mehrere Elemente hybridfähiger Kategorien wie Thriller, Suspense- und Actionfilm oder sogar Tragödie und Melodram in sich vereinen.

Die Frage nach den charakteristischen Elementen – respektive wie sich diese darstellen und über wie viele ein Film verfügen muss, um der Kategorie *film noir* zugeordnet werden zu können - hat bereits viele Autoren beschäftigt und im Laufe der Zeit zu unterschiedlichen Ansichten innerhalb der Kritik geführt. "*Almost every critic has his own definition of film noir, and personal list of film titles and dates to back it up*"³ Mit der Zeit entstand eine Fülle von Publikationen, die den *film noir* auch in anderer Hinsicht von z. T. sehr abweichenden Standpunkten betrachten. Die Grund-satzfrage der Kategorisierung, nämlich, ob es sich beim *film noir* um ein eigenständiges Genre, wie das des *Western*, eine Bewegung, ähnlich der *Dogma*-Bewegung, eine künstlerisch und kulturell definierbare Periode (*Romantik*) oder ein wesentlich weiter gefasstes kulturelles Phänomen handelt, bildet meist den Kern dieser Studien⁴. Auch

3 Schrader 1972, in Silver/Ursini 2006, 54

4 Zu einem genauen Überblick über die Sichtweisen einzelner *noir*-Kritiker siehe Sellmann 2001, 12-24

Berechtigung und Funktion einer eigenständigen Kategorie oder die Existenz des *film noir* an sich wurden mehrfach angezweifelt⁵. Dies lässt erkennen, dass es sich im Falle des *film noir* also um eine sehr umstrittene Kategorie innerhalb der Filmgeschichte handelt. Der Autor Michael Sellmann weist darauf hin, dass mit dem, ab Anfang der 70er Jahre zunehmenden Interesse der amerikanischen Kritiker, das Konzept des *film noir* "immer unklarer und diffuser" wurde. Darüber hinaus bezeichnet er den Terminus "*film noir*" als einen festen Begriff innerhalb der Kritik, der trotz der mittlerweile umfangreichen Literatur, die sich mit dem Thema befasst, bis heute nicht einstimmig definiert worden ist⁶.

"Ein breiter Konsens herrscht in der Regel nur hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung des film noir: In den Augen der noir-Kritik wird John Hustons 'The Maltese Falcon' (1941) als erster (klassischer) film noir angesehen und 'Touch of Evil' (1958), bei dem Orson Welles Regie führte, als der letzte."⁷

Im Hinblick auf Charakteristika und Atmosphäre dieser Filme sind viele der Publikationen von dem einflussreichen Artikel des Kritikers und Filmschaffenden Paul Schrader von 1972 geprägt (so z. B. F. Hirsch und M. Sellmann). Hier lassen sich innerhalb der jüngeren *noir*-Kritik also ebenfalls Schnittmengen erkennen.

Beim *film noir* handelt es sich um eine Filmkategorie, die, zumindest hinsichtlich ihrer Etablierung in den USA, retrospektiv entstanden ist. Da maßgebliche Beiträge, in Bezug auf die Definition dieser Kategorie, erst nach dem Ende des klassischen *film noir* (1941 - 1958) entstanden sind, wird sie in der Fachliteratur häufig als Konstrukt des kritischen Diskurses um diese Filme betrachtet.

Neben der Tatsache, dass sich der *film noir* einem Definitionsansatz schnell zu entziehen vermag, kann auch der ihn umgebende Mythos den wissenschaftlichen Ansatz erschweren. In der Kritik kommt es immer wieder vor, dass extreme Fallbeispiele zum Standard erhoben werden und das Sujet dadurch verklärt wird (so z. B. F. Hirsch). Ohne Frage hat der Enthusiasmus und die Faszination vieler Autoren die Mythenbildung um den *film noir*, aber auch seinen hohen Status begünstigt.

Zu einer Auflistung und Bewertung einflussreicher Beiträge zur *noir*-Kritik siehe Silver/Ward 1992, 372 ff.

5 Sellmann 2001, 14

6 Ebenda

7 Ebenda

2 Die französische *noir*-Kritik der 40er Jahre: Überblick und Rezeption

Da die amerikanische Kritik seinerzeit offenbar keine einheitliche Bezeichnung hervorbrachte und die Entwicklung des *film noir* von ihr nicht so festgehalten und interpretiert wurde wie in Frankreich, wird sie von den meisten Autoren thematisch nur gestreift oder ganz außer acht gelassen. Den französischen Beobachtungen wird von der modernen *noir*-Kritik hingegen schon alleine wegen der Namensgebung ein hohes Gewicht beigemessen.

In diesem Abschnitt soll zunächst ein Überblick über zeitgenössische Aussagen französischer Kritiker gegeben werden. Untersucht wird dabei neben der Begriffsbildung auch, wie die Filme in Frankreich wahrgenommen wurden. Abschließend soll dargelegt werden, welche Bedeutung die moderne *noir*-Kritik den französischen Kritikern beimisst.

Der Begriff *film noir* als Bezeichnung für bestimmte Hollywoodfilme entstand im Frankreich der Nachkriegsvierziger. Zurückgeführt wird seine Prägung im Allgemeinen auf zwei 1946 erschienene Zeitungsartikel, die anlässlich der pariser Erstaufführung einiger Hollywoodfilme verfasst wurden.

Während der deutschen Okkupation war Frankreich gänzlich von der amerikanischen Filmindustrie abgeschnitten⁸. Mit der Befreiung und dem Ende des Zweiten Weltkrieges öffnete sich dieser Markt für Hollywood wieder und amerikanische Filme kamen in großen Stückzahlen in die französischen Kinos. Darunter auch solche, die während der Kriegsjahre produziert worden waren⁹.

Der Artikel von Nino Frank erschien im links orientierten *L'Écran Français*¹⁰. Er hebt sieben der Filme als besonders gelungen hervor, wobei er sich auf "Double Indemnity" ('44), "Laura" ('44), "The Maltese Falcon" ('41) und "Murder, My Sweet" ('44) konzentriert. Er glaubt, eine deutliche Veränderung im amerikanischen "*genre policier*"¹¹ (Kriminalfilm) wahrzunehmen. Eine passendere Bezeichnung für diese neuen Filme, sieht er in dem Begriff "*aventures criminelles*"¹² (Kriminalabenteuer), "[...] ou, mieux encore, [...] *psychologie criminelle*"¹³ (Kriminalpsychologie). Für ihn spiegeln diese Filme den Bruch zwischen der *hard-boiled crime fiction* und der klassischen Krimi-

⁸ Borde/Chaumeton 2002, 1

⁹ Neale 2000, 154

¹⁰ Naremore 2008, 15

¹¹ Frank 1946, zitiert bei Sellmann 2001, 12: (Übersetzung Sellmann)

¹² Frank 1946, zitiert bei ebenda: (Übersetzung Sellmann)

¹³ Frank 1946, zitiert bei ebenda: (Übersetzung Sellmann)

nalliteratur wieder, da ihr Hauptaugenmerk ebenfalls nicht mehr auf dem *"who-done-it?"*¹⁴, also der Deduktion, z. B. durch den begabten Detektiv als *"thinking machine"*¹⁵ liegt. *"We are witnessing the death of this formula"*¹⁶.

Wohl im Bewusstsein, dass es sich bei allen Filmen, außer bei "Laura", um *hard-boiled* Adaptionen handelt, zählt er diesen als einzigen zu dem *"outdated genre"*¹⁷. Darüber hinaus betont er explizit *"the uncertain psychology"*¹⁸ der Protagonisten in "The Maltese Falcon" und "Murder, My Sweet" und den Fokus von "Double Indemnity" auf *"motives and reactions"*¹⁹ seiner Charaktere.

*"Frank notes the emphasis in these [four] films on 'criminal psychology', violence, misogyny, and everyday realism ('vecu'), and the extent to which the use of first-person narration and multiple flashbacks serve to fragment their narratives"*²⁰. *"In this manner these 'noir' films ['films 'noirs'] no longer have any common ground with run-of-the-mill police dramas"*²².

Möglicherweise bezieht sich Frank mit *"films 'noirs'"* auf die literarische *"Série noire"*²³. Auffällig ist, dass die Art in der Frank den Begriff benutzt, eher auf die Verwendung als Attribut hinweist (Also "schwarze", bzw. "düstere" Filme.). Als kategorisierende Oberbegriffe wählt er stattdessen *"aventures criminelles"* und *"psychologie criminelle"* während er die Filme dieses neuen evolvierten Kriminalfilms als "düster" bezeichnet.

Etwa zwei Monate später erschien in der konservativen *La Revue du Cinéma*²⁴ ein Artikel von Jean-Pierre Chartier, der Franks Begriff scheinbar aufgreift. In "Les Américains aussi font les 'noirs'" behandelt er die Filme "Double Indemnity", "Murder, My Sweet", "The Postman Always Rings Twice" ('46) und "The Lost Weekend" ('45).

14 Frank 1946, bei Silver/Ursini 2003, 16

15 Frank 1946, bei ebenda

16 Frank 1946, bei ebenda

17 Frank 1946, bei ebenda

18 Frank 1946, bei ebenda

19 Frank 1946, bei ebenda, 18

20 Neale 2000, 154

21 Frank 1946, zitiert bei ebenda

22 Frank 1946, bei Silver/Ursini 2003, 18

23 Sellmann 2001, 12. Bei der *"Série noire"* handelt es sich um eine, bei Gallimard erschienene Kriminalbuchreihe, die seinerzeit hauptsächlich Werke amerikanischer *hard-boiled* Autoren in französischer Sprache enthielt.

24 Naremore 2008, 16

"We understood why the Hays Office had previously forbidden film adaptations of James M. Cain's two novels from which "Double Indemnity" and "The Postman [Always] Rings Twice" are drawn. It is harder to understand, given this censor's moral posture, why this interdiction was lifted, as it's hard to imagine story lines with a more pessimistic or disgusted point of view regarding human behavior²⁵."

Wie auch Frank, bemerkt Chartier bezüglich der Filme die Verbindung zu *hard-boiled* Autoren, eine Abkehr vom *"whodunit"*, eine psychologische Komponente, Wirklichkeitsnähe und die *voice-over* Erzählung in der ersten Person²⁶. Allerdings zeigte er sich abgestoßen und *"[...] was troubled by the moral effect [...]"*²⁷ den diese Filme ("les 'noirs'") seiner Ansicht nach erzielten. In diesem Zusammenhang betont er die wichtige Rolle der fatalen sexuellen Atraktion, die für den Untergang der Figuren in allen vier Filmen mitbestimmend ist.

"Despite having married into respectability, she [Claire Trevor in "Murder, My Sweet"] acts like a cheap hooker: after committing murder to cover up her sordid past, the least she can do, as naturally as drawing breath, is to offer her favors to a private detective in exchange for helping with a second killing. [...] Women as insatiable as the Empress Messalina, animalistic or senile husbands, young guys ready to kill for the sexual favors of a femme fatale, unrepenting alcoholics, these are the charming types from the films we've discussed²⁸."

James Naremore weist darauf hin, dass der Begriff *film noir* in den späten 30er Jahren bereits von französischen Autoren häufig in Verbindung mit den einheimischen Filmen des *Poetischen Realismus* verwendet wurde²⁹. Chartier vergleicht in seinem Artikel die amerikanischen *"noirs"* mit eben diesen Filmen:

"There's been talk of a French school of film noir, but "Le Quai des Brumes" and "L'Hotel du Nord" contain some glimmer of resistance to the dark side [...]. There is none of that in the films before us now: these are monsters, criminals and psychopaths without redemptive qualities who behave according to the preordained disposition to evil within themselves³⁰."

25 Chartier 1946, bei Silver/Ursini 2003, 21

26 Chartier 1946, bei ebenda 21-23

27 Naremore 2008, 16

28 Chartier 1946, bei Silver/Ursini 2003, 21-23

29 Vgl. Naremore 2008, 15

30 Chartier 1946, bei Silver/Ursini 2003, 23

Chartiers Verwendung des Begriffs *noir* als Bezeichnung für eine bestimmte Art Filme zu machen, bzw. für Filme, die eine Tendenz *"to the dark side"* aufweisen, lässt bereits mehr Schlüsse zu als es bei Frank möglich ist. Erkennbar ist die Übertragung einer bekannten Bezeichnung, auf eine neue Filmgruppe. Der Begriff beschreibt als wertendes Attribut Gemeinsamkeiten dieser Filme, die sich aus Inhalt, Stil, Atmosphäre oder deren Wirkung auf den Rezipienten ergeben und wird darüber hinaus als Kategorie angewandt. Diese schließt eine parallele Kategorisierung, z. B. durch eine Genrebezeichnung nicht aus³¹.

Bei Neale findet sich der Verweis auf einen weiteren Artikel aus dem Jahr 1948.

"Henri-François Rey discusses 'Double Indemnity', 'The Lost Weekend', 'The Woman in the Window' ('45) and 'Scarlet Street' ('45) in an article entitled 'Demonstration par l'Absurde: les films noirs'. Rey similarly notes the elements of pessimism and anxiety in these films. He also stresses the extent to which they provide an unflattering picture of contemporary America³²."

Alle drei Artikel zeigen Schnittmengen in ihren Beobachtungen: Die Welt, die diese Filme zeichnen, ist nicht schön. Verunsicherte, alkoholranke, kriminelle und psychopathische Charaktere, Gewalt, instrumentalisierte Sexualität, Realismus oder Pessimismus. Offenbar liegt die Gemeinsamkeit dieser Filme aus Sicht der Autoren in einer Art Anti-Euphemisierung, die im Kontrast zu weniger drastischen oder gar idealisierenden Hollywoodfilmen steht.

2.1 Bedeutung des französischen Beitrages für die moderne noir-Kritik

In Frankreich entwickelte sich schon früh eine intellektuelle Filmkultur mit Filmmagazinen und Clubs, wo Filme in erster Linie als Kunst und nicht als reines Unterhaltungsmedium betrachtet wurden³³. Besonders in der Metropole Paris erlebte das kulturelle Klima nach Beendigung der deutschen Okkupation einen regelrechten

31 Die französischen *films noirs*, mit denen Chartier die amerikanischen vergleicht, können ebenfalls als *"Popular Front films"* und als Filme des französischen *Poetischen Realismus* klassifiziert werden.

Zu *"Popular Front films"* siehe Naremore 2008, 15

32 Neale 2000, 154

33 Vgl. Barton Palmer, bei Sellmann 2001, 12

Boom³⁴. Diese "Infrastruktur" und eine "*noir sensibility*"³⁵ sorgten für die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem amerikanischen *film noir*. Die französische Intelligenzia war stark durch Strömungen des *Existentialismus*, des *Surrealismus* und die Filme des *Poetischen Realismus* beeinflusst. James Naremore führt diese Empfänglichkeit für den *film noir* z. T. auf eben jene Tatsache zurück. Dementsprechend ergab sich dadurch die Prädisposition für eine bestimmte Betrachtungsweise von Literatur und Film gleichermaßen. Autoren wie Sartre und Camus wurden sowohl auf philosophischer, wie auch literarischer Ebene von Autoren wie Wright, Hemmingway und Faulkner inspiriert, da sie in deren Werken Ideale sahen, die sich in ihre Denkweise integrieren ließen³⁶. Einen ähnlichen Einfluss hatte auch die amerikanische *hard-boiled fiction* von Autoren³⁷ wie Hammett, Chandler oder Cain, die z. T. für die Vorlagen und Drehbücher der von Frank, Chartier und Rey behandelten Filme verantwortlich zeichnen. Ihre Artikel bildeten den Beginn der französischen *noir*-Kritik.

Der *film noir* war ab 1946 immer wieder Gegenstand eines kritischen Diskurses innerhalb der Kreise (meist linksgerichteter) französischer Intellektueller und der Presse³⁸. 1955 gipfelte dieser Diskurs in der Veröffentlichung von Bordes und Chaumetons "Panorama du film noir américain", der ersten (und einzigen) zeitgenössischen *noir*-Studie in Buchlänge. Dieser sich fortlaufend verfeinernde Prozess der Interpretation und die Erfassung des *film noir* als Kategorie stellen zu weiten Teilen die Basis dar, auf der die jüngere Kritik aufbaut. Daher wird besonders der frühen französischen Kritik von der Mehrzahl moderner *noir*-Kritiker (So z. B. Schrader und Sellmann) eine überaus wichtige Rolle beigemessen. Dies betrifft speziell die heutige Wahrnehmung und Beachtung des *film noir*³⁹.

In den USA war "*film noir*" bis zum Ende der 60er weder innerhalb der Presse, noch der Filmindustrie ein gängiger Begriff und man widmete sich der Aufarbeitung der eigenen Filme nur retrospektiv nach französischem Vorbild. Zwischen 1968 und 1979 entstanden einige einflussreiche Publikationen zu dem Thema in englischer Sprache⁴⁰.

34 Vgl. Naremore 2008, 9 ff.

35 ebenda, 11

36 Vgl. ebenda, 11-27

37 Vgl. ebenda, 23

38 Vgl. ebenda, 11-27

39 Vgl. Sellmann 2001, 8: Sellmann wertet den Beitrag der französischen Kritik als maßgeblichen Faktor für die heutige Wertschätzung des *film noir*.

40 Vgl. Neale 2000, 151

Unter amerikanischen Filmemachern scheint der Begriff jedoch nicht gänzlich unbekannt gewesen zu sein. 1956 posierte Robert Aldrich, der Produzent und Regisseur des *noir*-Klassikers "Kiss Me Deadly" ('55), bei Dreharbeiten mit einer ramponierten, französischen Erstausgabe des erst ein Jahr zuvor erschienenen "Panorama du film noir américain" für ein Foto, obwohl er dort nicht einmal genannt wird⁴¹.

2.2 Bedeutung des amerikanischen Beitrages für die moderne *noir*-Kritik

Amerikanischen Kritikern und Journalisten wird in vielen Publikationen zum *film noir*, nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet. Dadurch kann der Eindruck entstehen, die Entwicklung der neuartigen Kriminalfilme hätte in ihrem Ursprungsland kaum Beachtung gefunden. Darüber hinaus sind die, von der modernen *noir*-Kritik getroffenen Aussagen zu amerikanischem Material der 40er Jahre, meist sehr vage und im gegenseitigen Vergleich z. T. widersprüchlich.

Als Ergänzung zu der vorangegangenen Untersuchung, konzentriert sich der folgende Abschnitt auf diese Aussagen. Ziel ist es, einen Überblick über die verschiedenen Sichtweisen der Kritiker zu ermöglichen.

Paul Schrader monierte 1972 - zur Zeit eines zunehmenden Interesses am *film noir* in Amerika - allgemein die mangelnde Beachtung der Filme durch die amerikanischen Filmkritiker in der Vergangenheit. Er bezeichnete dieses Versäumnis als "*film noir's longtime neglect*"⁴². Einen der Gründe sieht Schrader darin, dass sowohl zur Blütezeit des *film noir* als auch in den Jahren danach, die Kritiker den Filmen nur geringes Ansehen entgegen brachten.

*"For a long time film noir, with its emphasis on corruption and despair, was considered an aberration of the American character. The western, with its moral primitivism, and the gangster film, with its Horatio Alger values, were considered more American than the film noir"*⁴³.

41 Vgl. Silver/Ursini 2006, 10

42 Schrader 1972, bei Silver/Ursini 2006, 62

Siehe auch Sellmann 2001, 8: Der Autor teilt diese Ansicht und gibt weiterhin zu bedenken, dass der *film noir* neben dem Western die einzige Filmrichtung ist, die man als "*typisch amerikanisch*" bezeichnen könnte.

43 Schrader 1972, bei ebenda

Daneben macht Schrader die *"economic snobbery"* der amerikanischen Filmkritiker verantwortlich, da ein Großteil der zeitgenössischen Kritik ein stärkeres Interesse an den großen "A"-Budget Produktionen zeigte. *"[...] film noir was ideally suited to the low budget 'B' film, and many of the best noir films were 'B' films."* Darüber hinaus definiert sich für Schrader der *film noir* mehr über seinen visuellen Stil und seine *"more subtle qualities of tone and mood"* als über *"conventions of setting and conflict"* oder seine Themen. *"[I]t depends more on choreography than sociology [...]."* So sieht er den Hauptgrund für die fehlende Beachtung der Filme in den Schwerpunkten der Betrachtungsweise der Kritiker an sich. Eine klare Analyse der, für den *film noir* typischen visuellen Elemente oder der Atmosphäre nach thematisch und soziologisch orientierten Gesichtspunkten, ist laut Schrader nur schwer möglich gewesen:

"[...] film noir is more interested in style than theme, whereas American critics have been traditionally more interested in theme than style. [...] [I]t was easier for sociological critics to discuss the themes of western and gangster film apart from stylistic analysis than it was to do for film noir"⁴⁴."

Als Beispiel führt Schrader das 1948 in *The Partisan Review* erschienene Essay *"The Gangster as Tragic Hero"* von Robert Warshow an⁴⁵. Warshow befasst sich dort vorwiegend mit dem Gangsterfilm der 30er Jahre *"which no longer exists in its 'classical' form"*⁴⁶. Offenbar steht er der aktuellen filmischen Entwicklung eher abwertend gegenüber⁴⁷. Schrader wirft Warshow und *"many subsequent critics"* vor, das *"aesthetically more important development"* des *film noir* verkannt zu haben⁴⁸.

Ergänzend zu Schraders Beobachtungen⁴⁹ bieten besonders die Publikationen der jüngeren *noir*-Kritik interessante Blickwinkel:

So weist James Naremore auf die Reaktionen von Presse und Filmindustrie hinsichtlich einer bedeutenden Gruppe früher *films noirs* hin: *"In the United States most of these films had been nominated for Academy Awards and had attracted a good deal*

44 Schrader 1972, bei ebenda, 63

45 Ebenda

46 Warshow, bei <http://davidlavery.net>

47 Warshow behandelt kritisch die gesellschaftliche Einstellung gegenüber realer Gewalt und Gewalt in Literatur und Film. Der folgende Satz bezieht sich mit *"movies"* vermutlich auch auf Filme, die heute zum *film noir* gezählt werden: *"The celebration of acts of violence is left more and more to the irresponsible: on the higher cultural levels to writers like Celine, and lower down to Mickey Spillane or Horace McCoy, or to the comic books, television, and the movies."* Spillane und McCoy werden zur Schule der *hard-boiled fiction* gezählt. Beide trugen mit literarischen Vorlagen zum Körper des *film noir* bei. Zur Ansicht des vollständigen Essays, siehe: <http://davidlavery.net/courses/Gangster/warshow.htm#tragichero>

48 Schrader 1972, bei Silver/Ursini 2006, 63

49 Ebenda, 53-63

*of public attention*⁵⁰." Gleichzeitig betont er jedoch: *"Reviewers had seen a vague connection between them, but no one tried to invent a new term."* Naremore stützt seine Aussage u. a. auf die sehr unterschiedlichen Bezeichnungen zur Einordnung der Filme, die von den Journalisten in ihren Rezensionen und Artikeln verwendet wurden. Beispielsweise wurde "Murder, My Sweet" ('44) in *Newsweek* als *"brass-knuckled thriller"* bezeichnet, während "Double Indemnity" ('44) von *The New Yorker* unter der Rubrik *"murder melodrama"* geführt und von *The Los Angeles Times* schlicht als *"intellectual exercise in crime"* beschrieben wurde. *The Hollywood Reporter* beobachtete allgemein *"that Paramount was investing heavily in the 'hard-boiled, kick-em-in-the-teeth murder cycle'"*. "The Americans also grouped the films in ways that now seem unusual: 'The Los Angeles Times' compared 'Double Indemnity' with [...] 'The Human Comedy' ('43), and [...] 'The New Republic' compared it with 'Miracle of Morgan's Creek'⁵¹ ('44)⁵²."

Naremore's Argumentation muss entgegengehalten werden, dass zumindest der Journalist Philip K. Scheuer bei seinem Vergleich von "Double Indemnity" mit "The Human Comedy" nicht etwaige thematische Ähnlichkeiten im Sinn hatte. Vielmehr lobte er "Double Indemnity" als *"the most decisive step forward taken by a major studio [in many month]"* und stellte die Produktion in puncto innovativer Qualität mit "The Human Comedy", "Citizen Kane" ('41) und dem oft als ersten *film noir* angesehenen "The Maltese Falcon" ('41) auf eine Stufe⁵³. Dass besonders die einzelnen Filmrezensionen der damaligen Zeit durch den Gebrauch stark variierender Begriffe auffallen, hält der Überprüfung allerdings stand. Tatsächlich könnten der Liste der verschiedenen Bezeichnungen noch zahlreiche Varianten hinzugefügt werden.

William Luhr greift auf, was Naremore als *"vague connection"* bezeichnet und fügt eine Spezifikation hinzu: *"Although reviews at the time commented on the depravity, sexual degradation, and violence in many of these films, they linked them only insofar as they manifested a gritty 'realism'⁵⁴."*

50 Naremore 2008, 16 f.: Naremore bezieht sich bei seiner Aussage auf die Filme "The Maltese Falcon" ('41), "Double Indemnity" ('44), "Laura" ('44), "Murder, My Sweet" ('44), "The Woman in the Window" ('44), "The Lost Weekend" ('45) und "The Postman Always Rings Twice" ('46).

51 Bei den zwei Filmen handelt es sich um Komödien. Beide wurden seinerzeit hoch gelobt und erhielten Oscar-Nominierungen aber nur *"The Human Comedy"* wurde in der Kategorie *Best Writing (Original Story)* ausgezeichnet.

Siehe hierzu www.imdb.com, (The Human Comedy) und (Miracle of Morgan's Creek)

52 Naremore 2008, 16 f.

53 Scheuer, Los Angeles Times, 06 Aug. 1944, bei www.latimes.com

54 Luhr 2005, *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol. 2 Criticism-Ideology), 221;

Luhrs Zusammenfassung passt genau genommen auch auf die Artikel von Frank und Chartier.

Sheri Chinen Biesen ist dagegen der Ansicht, in den USA habe sich seinerzeit der Begriff *"red meat"* respektive *"'red meat' crime cycle"* für den frühen film noir etabliert. In diesem Zusammenhang behauptet sie: *"[T]he American film industry and domestic press recognized these noir pictures as a growing movement before they were formally acclaimed in France in 1946"*⁵⁵. Damit widerspricht Biesen der, unter mehreren Vertretern der *noir*-Kritik verbreiteten Meinung, die französischen Kritiker Nino Frank und Jean-Pierre Chartier seien die ersten gewesen, die eine *"besondere Qualität"*⁵⁶ in dem heute als *film noir* bezeichneten Filmkörper erkannten und dokumentierten⁵⁷. Sie behauptet weiterhin: *"By 1944 Hollywood studio publicity and critics [...] had already identified these innovative films as a bold new trend called the 'red meat crime cycle'"*⁵⁸. Laut Biesen *"[...] a term circulated widely [...]"*⁵⁹ und verwendet von *"Warner Bros. publicity, the Los Angeles Evening-Herald Express, Joseph Breen of the Production Code Administration, and the New York Times [...]"*⁶⁰.

Tatsächlich lässt sich die Existenz des Begriffs nachweisen. Allerdings können von vier der angeführten Belege nur drei einer Überprüfung standhalten. Nachweislich wurde die Bezeichnung *"red meat"* jeweils in einzelnen Dokumenten in den Jahren '42, '44 und '45 im fraglichen Zusammenhang verwendet: *"The Warner Bros. press book [...] promoted ample 'red meat' [Warner Bros. press book for Casablanca, 1942, WBA, 8, bei Biesen 83]in 'Casablanca' – referring to the crime-and-passion 'illicit romance' angle so controversial to the PCA"*⁶¹ [...]⁶². Zwei Jahre später wird der Begriff in der *New York Times* erneut verwendet. Fred Stanley beschreibt in seinem Artikel die Konzentration Hollywoods auf die Produktion von *"[...] so-called 'red*

55 Biesen 2005, 2, 83

56 Sellmann 2001, 8

57 Siehe hierzu ebenda, 8, 12-13

Siehe auch Naremore 2008, 13-17

58 Biesen 2005, 2

59 Ebenda, 189

60 Ebenda, 195

61 Zur Historie der Zensur in den USA siehe Conrich, in Schirmer Encyclopedia of Film, 337ff.: Die *Production Code Administration* (PCA) fungierte als Exekutivorgan der *Motion Pictures Producers and Distributors Association* (MPPDA oder im Hollywood-Jargon: *Hays Office*) und überprüfte Filmvorhaben während derer gesamten Entwicklungsstadien auf Übereinstimmung mit den Zensurvorgaben. Die Sammlung der Zensurkriterien wurde als *Production Code* (Auch als *Hays Code* oder einfach nur als der *code*) bezeichnet. Obwohl es sich bei dieser Hergehensweise um Selbstzensur der Studios handelte, hatten Zensoren wie Breen enormen Einfluss auf Inhalte und Darstellungsformen der Filme.

62 Biesen 2005, 83

"Casablanca" wird in der Regel nicht zum Kreis des klassischen film noir gezählt. Bei Silver/Ward 1992 wird der Film nicht aufgelistet und *The Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com/title/tt0034583/>) führt ihn unter den Rubriken *Drama* und *Romance*. Auch die Kombination aus *"crime-and-passion"* in Casablanca unterscheidet sich grundlegend von der für den film noir typischen *"illicit romance"*, wie sie z.B. in *"Double Indemnity"* ('44), *"Scarlet Street"* ('45) oder *"The Postman Always Rings Twice"* ('46) zu finden ist.

meat' stories of illicit romance and crime [...]." Den Beginn dieser Entwicklung macht er jedoch an der Veröffentlichung von "Double Indemnity" ('44) fest. Die Absichtserklärung Metro-Goldwyn-Mayers "The Postman Always Rings Twice" ('46) zu produzieren bezeichnet er als *"Last week's high mark in the 'red meat' trend [...]"*⁶³. Sieben Monate später berichtet der *Los Angeles Evening-Herald Express*: *"There is no scarcity of red meat in 'Conflict'*⁶⁴. Als vierten Beweis für die weite Verbreitung des Begriffs führt Biesen einen Briefwechsel von 1945 an. Dort verteidigt Joseph Breen die Freigabe der Produktion von "The Postman Always Rings Twice" durch die Zensurbehörde⁶⁵. Der Terminus "red meat" wird dort jedoch nicht verwendet. Breen schreibt: *"We believe the finished picture will not be offensive to anyone. [...] I am certain that, while the story is 'strong meat', it will be an acceptable picture for adults"*⁶⁶. Der Inhalt des Breen-Dokuments erweckt eher Zweifel an Biesens These. Auch der zeitliche Abstand zwischen den Dokumenten spricht nicht gerade dafür. Die einmalige Verwendung durch Warner Bros. sowie deren Form lässt ebenfalls nicht zwangsläufig darauf schließen, dass *"red meat"* als interne Bezeichnung für einen bestimmten Filmtypus verwendet wurde. Darüber hinaus veröffentlichte Warner innerhalb der Jahre 1941 bis 1944 lediglich drei Filme, die als *films noirs* gelten: "The Maltese Falcon" und "High Sierra" (beide von 1941), sowie "The Mask of Dimitrios" ('44)⁶⁷. Der Stanley-Artikel ist das einzige der drei übrigen Dokumente, welches den Terminus als Kategorie anwendet und sich nicht nur auf einen einzelnen Film bezieht. Zwar deutet der Artikel auf den Gebrauch der Bezeichnung in anderen Quellen hin, bleibt den Beweis für eine "weite Verbreitung" des Begriffs jedoch genau wie Biesen schuldig. Interessant ist auch, dass Stanley - obwohl er sich weiterhin mit Filmen dieser Art befasst - die Bezeichnung in seinen folgenden Artikeln nicht mehr verwendet. Allerdings muss anerkannt werden, dass der Begriff in den anderen beiden Quellen eine inhaltliche Konstellation der betreffenden Filme indiziert. Biesens Aussage, in Amerika sei grundsätzlich ein Trend in Analogie zum *film noir* bemerkt worden findet hingegen (von der Verbreitung der Bezeichnung unabhängig) im Stanley-Artikel Bestätigung.

Eine gewisse Sensibilität der Amerikaner hinsichtlich der *noir*-Entwicklung erkennt auch Andrew Spicer an. Er betont im Gegensatz zu Biesen jedoch nur die Suche der Kritik nach dem *"most appropriate label"* für diese Filme. Spicer bezieht sich mit *"red*

63 Stanley, 19. Nov., 1944, Hollywood Crime And Romance, NYT Encyclopedia of Film (Vol. 4)

64 Ebenda, 176

65 Breen war zu dieser Zeit Chefsensor der *Production Code Administration* (PCA).

66 Biesen 2005, 120

67 Siehe hierzu Silver/Ward 1992, 369

meat" auf den Stanley-Artikel und fügt ein weiteres Beispiel aus dem Jahr 1947⁶⁸ hinzu: "*morbid drama*". In Rezensionen wurden die Filme nach Spicer am häufigsten als "*psychological thrillers*" beschrieben. "[A] term that the film industry itself employed⁶⁹". Spicer stützt seine Aussage auf den Autor Steve Neale. Dieser verweist jedoch nur auf die häufige Verwendung der Begriffe "*psychological drama*"; "*psychological melodrama*" und "*psychological thriller*" in Rezensionen, die sich mit Filmen (darunter auch viele *films noirs* beschäftigen, welche einem genreübergreifenden Psychologietrend der 40er Jahre zuzuordnen sind⁷⁰. Hinweise auf die Übernahme des Begriffes "*psychological thriller*" durch die Filmindustrie, finden sich dort nicht. Neale vertritt die Ansicht, der Begriff, der seinerzeit am häufigsten mit dem *film noir* assoziiert wurde, sei "*melodrama*" oder "*meller*"⁷¹.

Trotz gewisser Schnittmengen unterscheiden sich die Ansichten der einzelnen Autoren in wichtigen Punkten zu eindeutig voneinander, um ein homogenes Bild zu liefern. Darüberhinaus erscheinen die Beweisketten z. T. fragwürdig.

Zu den wahrscheinlichsten Thesen gehört die Annahme, in Amerika seien von Seiten der Filmkritik seinerzeit die wenigsten Teile der Entwicklung des *film noir* als eine Art Trend wahrgenommen worden. Noch offen ist die Frage, wie umfangreich, bzw. wie kohärent die Beobachtungen der Kritiker waren und ob in diesem Zusammenhang von einer weiten Verbreitung ihrer Erkenntnisse ausgegangen werden kann. Bestätigt ist die Verwendung vielfältiger Bezeichnungen in Filmrezensionen der 40er Jahre, was tendenziell gegen eine allgemeine Kenntnisnahme der *noir*-Entwicklung in den USA sprechen würde. Die Bemühung einzelner Kritiker um einen Oberbegriff für bestimmte Filmgruppen kann anhand der Beispiele allerdings ebenfalls nachvollzogen werden. Allerdings kann auch hier über die tatsächliche Verbreitung und einen direkten Zusammenhang noch keine finale Aussage getroffen werden.

68 Spicer 2002, 1

69 Ebenda

70 Vgl. Neale 2009, 169

71 Ebenda, 179 f.

2.3 Rezeption des *film noir* in amerikanischen Printmedien der 40er

Im folgenden Abschnitt sollen die Beobachtungen amerikanischer Journalisten zur Zeit des *film noir* genauer untersucht werden. Ziel ist es, ein aussagekräftigeres Bild über ein etwaiges Bewusstsein der Amerikaner hinsichtlich der *noir*-Entwicklung zu erlangen. Ergeben sich Parallelen dieser Ergebnisse zu den Beobachtungen der Franzosen, werden diese jeweils in einer kurzen Übersicht dargelegt.

Um auch den *film noir* selbst besser darstellen zu können, sollen die amerikanischen Texte gleichzeitig auf Hinweise zu filmischen und historischen Entwicklungen untersucht werden, die mit ihm in Verbindung gebracht werden können. Um Sachverhalte nachzuvollziehen, wird ergänzend mit der einschlägigen Fachliteratur gearbeitet.

Falls erforderlich, werden abschließend die Diskrepanzen zwischen den amerikanischen Beobachtungen zur *noir*-Entwicklung und ihrer Darstellung in der modernen Kritik dargelegt.

Kern der Untersuchung bilden insgesamt drei Zeitungsartikel der Autoren Fred Stanley ('44), Lloyd Shearer ('45) und Donald Marsham ('47), die auch in dieser Reihenfolge behandelt werden.

2.3.1 Fred Stanley

"Hollywood, according to present indications, will depend on so-called 'red meat' stories of illicit romance and crime for a major share of its immediate non-war dramatic productions: The apparent trend toward such material, previously shunned for fear of censorship, is traced by observers to Paramount's successful treatment of the James M. Cain novel, 'Double Indemnity', which was described by some producers as 'an emancipation for Hollywood writing'. This renewed interest in certain types of storied sordidness and ultra-sophistication has not prompted any easing of Hays office or State censorship regulations. There have been none, and none is expected. It is just that Hollywood is learning to use finesse in dealing with a variety of different plot situations which, if treated objectively or obviously, would be unsuitable⁷²".

Stanley bemerkt einen Trend hin zu einer bestimmten Art von Filmstoffen, für die er radikal erscheinende Beschreibungen wählt: *"stories of illicit romance and crime"* und *"certain types of storied sordidness and ultra-sophistication"*. Bemerkenswert

72 Stanley 19. November 1944, "Hollywood Crime And Romance", in Brown/Geduld 1984, o.S.

ist auch die klare Trennung, die er zwischen diesen Filmen und einer anderen Form des Kriminalfilms unternimmt⁷³. Der Autor betont den deutlichen Anstieg ähnlicher Produktionen seit der Genehmigung von "Double Indemnity" ('44) durch die PCA. Als Beispiele nennt er neben "The Postman Always Rings Twice" ('46) und "Mildred Pierce" ('45) auch "The Big Sleep" ('46). Über letzteren schreibt er: "[It] is said to be another example of ingenuity in treating of psychopathic and physiological matters." Mit diesem Wortspiel hebt Stanley einerseits die Gewalt und einen psychologischen Aspekt des Filmes hervor und andererseits die, wie er vermutet, "neu erlernte" Fähigkeit Hollywoods, solche, bisher als ungeeignet angesehenen Inhalte auf eine Weise in ihren Treatments⁷⁴ zu "behandeln", dass sie dem argwöhnischen Blick der Zensurbehörde unverändert standhalten. Wie auch aus dem Artikel hervorgeht, wurden jene, sozusagen belasteten Stoffe, aufgrund der strengen Zensurpolitik bis zu diesem Zeitpunkt von der Filmindustrie gemieden. Mit der Genehmigung der Adaptionen von "Double Indemnity" und später "The Postman Always Rings Twice" wurden zwei wichtige Präzedenzfälle geschaffen, da beide als kontrovers galten⁷⁵. *"The unflinching noir vision of 'Double Indemnity' came as a shock in 1944, and the film was almost blocked [...]"*⁷⁶. Die Absegnung durch die PCA sorgte sowohl seitens der Presse als auch bei der Filmindustrie für einiges Aufsehen⁷⁷. Eine liberalere Zensurpolitik hätte für Hollywood schließlich völlig neue Möglichkeiten bedeutet. Die Frage nach der Haltung der PCA bezüglich der Durchsetzung ihrer Kriterien, bzw. nach neuen Taktiken der Studios wurde offen diskutiert, was auch der Artikel widerspiegelt⁷⁸. Tatsächlich löste "Double Indemnity" eine regelrechte Flut von *"murder and eros"* aus⁷⁹.

Der Stanley-Artikel beschreibt deutlich eine neue Entwicklung innerhalb des Kriminalfilms. Als Verantwortliche für die, nun vermehrt auf die Leinwand übertragenen Stoffe, nennt Stanley die beiden *hard-boiled* Autoren James M. Cain und Raymond Chandler. Diesen Zusammenhang beschreibt übrigens auch die bereits erwähnte, von Naremore zitierte Beobachtung aus *The Hollywood Reporter*, Paramount inves-

73 Stanley verkündet in einem späteren Abschnitt des gleichen Artikels, unabhängig den Produktionsbeginn von *"Crime Incorporated"*; den er als einen von drei Filmen einem neuen *"gangster cycle"* zuordnet. Den Gangsterfilm bezeichnet er, im Gegensatz zu dem neuen, anfangs beschriebenen Trend jedoch als *"revived category"*.

74 Bevor einer Filmproduktion von der PCA die Freigabe erteilt werden konnte, musste die Filmidee in Form eines sog. *Treatments* eingereicht werden. [Grant 2007, 237]

75 Vgl. Leff/Simmons 1990, 130-134: Acht Jahre zuvor hatte Breen die Studios gewarnt, eine Verfilmung von Cains *"Double Indemnity"* würde im Hinblick auf *"[...] the adulterous relationship between the two leads, the explicit details of the murder of the heroine's husband, and the 'low tone and sordid flavor' of the story"* nicht genehmigt werden.

76 Schrader in Silver/Ursini 2006, 59

77 Vgl. Leff/Simmons 1990, 134

78 Querverweis, siehe "Lloyd Shearer", Abschnitt 2.2.3

79 Leff/Simmons 1990, 131

tiere "[...] *heavily in the 'hard-boiled, kick-em-in-the-teeth murder cycle'*". Der Autor bezeichnet Adaptionen wie "Double Indemnity", "The Postman Always Rings Twice", "Mildred Pierce" und "The Big Sleep" als äußerst raffiniert, betont jedoch gleichzeitig deren schäbigen Beigeschmack, verursacht durch anrühige Romanzen und perfide Verbrechen. Auch Gewalt und "*psychopathic matters*" sieht er als bezeichnende Elemente der Filme. Diese grenzt er vom klassischen Gangsterfilm klar ab. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit der Frage, welche Rolle die Zensur bei dem plötzlichen Trend zu vorher verbotenen Material spielt. Die Filme, die mit diesem Trend in Verbindung stehen, verbindet Stanley zu einer Kategorie: "red meat".

Die Parallelen zu den französischen Gegenstücken - besonders zum Chartier-Artikel - sind verblüffend. Neben den hervorgehobenen Charakteristika gleichen sich die Artikel von Frank, Chartier und Stanley auch in so fern, als dass sie sich beinahe ausschließlich mit *hard-boiled* Adaptionen befassen. Der zentrale Film, der alle Texte (auch Rey) miteinander verbindet, ist "Double Indemnity". "The Postman Always Rings Twice" wird sowohl von Chartier, wie auch von Stanley aufgeführt.

2.3.2 Lloyd Shearer

Bemerkenswert ist auch der 1945 im *New York Times Magazine* veröffentlichte Artikel von Lloyd Shearer, der seine Aufmerksamkeit ebenfalls auf die neuartigen Kriminalfilme richtet:

"Of late there has been a trend in Hollywood toward the wholesale production of lusty, hard-boiled, gat-and-gore crime stories, all fashioned on a theme with a combination of plausibly motivated murder and studded with high-powered Freudian implication⁸⁰."

Shearer bezieht sich in erster Linie auf die Filme "Double Indemnity" ('44), "Murder, My Sweet" ('44), "Laura" ('44) und "Conflict" ('45), die er aus "[...] *the quantity of such films now in vogue [...]*", als besonders populäre Beispiele herausgreift. Diese Gruppe sieht er als "[...] *a mere vanguard of the cinematic homicide to come.*"

Auch Shearer ist eindeutig der Ansicht den Beginn einer neuartigen Entwicklung innerhalb des Kriminalfilms und des Ansatzes Hollywoods ausmachen zu können. Er weist darauf hin, dass jedes der großen Hollywoodstudios mehr als einen dieser Filme, die er als "*tough, realistic homicide yarns*" bezeichnet, entweder bereits veröf-

80 Shearer 08. August 1945 in Brown/Geduld 1984, o.S.

fentlicht oder in Produktion⁸¹ hat und schlussfolgert: "*[...] within the next year or so movie murder – particularly with a psychological twist – will become almost as common as the weekly newsreel or musical.*"

Eine der deutlichsten Gemeinsamkeiten der "*new rough tough murder yarns*" sieht Shearer in ihrer Nähe zur *hard-boiled fiction*. Neben dem "*plausibly motivated murder*", welcher für diese Literaturströmung ebenfalls typisch ist, hebt Shearer eine psychologische Komponente als weiteres Merkmal hervor, das die trendbildende Filmgruppe offenbar miteinander verbindet: "*high-powered Freudian implication*" und "*a psychological twist*". Elemente, die nicht den Novellen Cains oder Chandlers entstammen⁸².

Der Autor deutet auch den Bruch an, den die "*hard-boiled crime pictures*" zu bisherigen Kriminalfilmen darstellen. Diesbezüglich zitiert er James M. Cain:

"The novels I write are honest and plausible. [...] I've never written a murder mystery in my life. Some of the characters in my novels commit murder, but there's no mystery involved in them. They do it for sex or money or both."

"The public is fed up with the oldfashioned melodramatic type of hokum. You know, the whodunit at which the audience after the second reel starts shouting, 'we know the murderer. It's the butler. It's the butler. It's the butler.'"

Im weiteren Verlauf spricht der Artikel vom Realismus des neuartigen Kriminalfilms. Dieser Bemerkung kommt in einer Zeit, in der viele Hollywoodfilme offen wegen ihrer Künstlichkeit und Unglaubwürdigkeit in der Kritik standen ein besonderes Gewicht zu⁸³.

Filme wie "Double Indemnity" oder "Conflict" folgen nicht den Konventionen des damals bereits lange etablierten "*whodunit*". Dem Zuschauer sind die Mörder bereits bekannt. Mehr noch, er wohnt jeweils sowohl der Planung als auch dem Mord selbst bei. Die dargestellten Verbrechen wurzeln in niederen, aber allzu menschlichen und

81 Folgende Beispiele werden aufgeführt:

Twentieth Century-Fox: "The Dark Corner", "The High Window"

MGM: "The Postman Always Rings Twice", "Lady in the Lake"

Paramount: "Blue Dahlia"

Warner: "The Big Sleep", "Serenade" (Der Film "Serenade" wurde erst 1956 veröffentlicht und wird, obwohl er nach der Vorlage des gleichnamigen Bestsellers von James M. Cain entstand, der als Autor den Grundstoff zweier bedeutender *films noirs* lieferte, nicht zum sogenannten klassischen Zyklus des *film noir* gezählt.)

82 Vgl. Steinbauer-Grötsch 2005, 20

83 Brown/Geduld 1984, o.S.

daher plausiblen Motiven wie Eifersucht, Wollust und Habgier oder dergleichen. Der dort beschriebene bürgerliche Verbrecher steht sowohl im Gegensatz zu dem typischen Oberschichtenszenario der Sherlock Holmes Geschichten, wie auch zur Darstellung des organisierten Verbrechens im amerikanischen Gangsterfilm der 30er Jahre.

James M. Cain und Raymond Chandler, die auch von Frank und Chartier erwähnt werden, gehören zu den bedeutendsten Vertretern der *hard-boiled fiction* und trugen maßgeblich zum Körper des *film noir* bei. Cain lieferte die literarischen Vorlagen für die von Shearer erwähnten Filme "Double Indemnity" ('44), "The Postman Always Rings Twice" ('46) und darüber hinaus "Mildred Pierce" ('45). Chandler schrieb sowohl die Vorlagen für "Murder, My Sweet" ('44), "The Big Sleep" ('46), "The Brasher Doubloon" ('47) und "Lady in the Lake" ('47), als auch die Drehbücher für "The Blue Dahlia" ('46) und, in Zusammenarbeit mit Billy Wilder, für "Double Indemnity". Alle vier der literarischen Vorlagen gehören zu der von Chandler erschaffenen Reihe von *hard-boiled* Novellen um den Privatdetektiv Philip Marlowe.

Diese Serie verkörpert wie kaum eine andere den Geist der *hard-boiled fiction*. Das Bild von Humphrey Bogart (der auch Dashiell Hammetts Sam Spade verkörperte) als schmutziger Privatdetektiv im Trenchcoat, mit der Zigarette im Mundwinkel wird von vielen als Quintessenz des *film noir* angesehen⁸⁴.

Shearer thematisiert auch den Anklang, den diese neue Art des Kriminalfilms beim Publikum findet und darüber hinaus das Verhalten der Studios, die im Begriff scheinen, einen Teil ihrer Kapazität auf Filme dieses Typs zu konzentrieren. In Hinsicht auf den Zusammenhang dieser Aspekte formuliert der Autor die Kernfrage seines Artikels: "[W]hy [...] are so many pictures of the same type being made?"

Shearer beantwortet diese Frage nicht direkt. Vielmehr legt er verschiedene Ansichten dar und spielt diese gegeneinander aus:

"Hollywood says the moviegoer is getting this type of story because he likes it, and the psychologists explain that he likes it because it serves as a violent escape in tune to the violence of the times, a cathartic for pent-up emotions. [...] [T]he average moviegoer has become calloused to death, hardened to homicide and more capable of understanding a murderer's motives. After watching a newsreel showing the horrors of a German concentration camp, the movie fan, they say, feels no shock, no remorse, no moral repugnance when the screen villain puts a bullet through his wife's head or shoves her off a cliff and runs away with his voluptuous next-door neighbor. [...] [T]he psychologists aver, each one of us at some time or other has secretly or subconsciously planned to murder a person we dislike.

84 vgl. Sellmann 2001, 9

Through these hard-boiled crime pictures we vicariously enjoy the thrills of doing our enemies in, getting rid of our wives or husbands and making off with the insurance money.

In short, the war has made us psychologically and emotionally ripe for motion pictures of this sort. That's why we like them, that's why we pay out good money each week to see them and that's why Hollywood is producing them in quantity."

Der Autor fügt ergänzend hinzu:

"You may simplify the entire problem and say you see crime movies simply because they happen to be showing at the time you attend the theatre, and that you enjoy them not because they afford you the opportunity of vicariously murdering our mother-in-law or projecting our own repressed emotions but because they're well paced, exciting and interesting."

Einen weiteren möglichen Grund für die Entwicklung sieht Shearer in der *"time-honored Hollywood production formula of follow the leader"*. Die Gültigkeit dieser Formel wird von Hollywood bis heute immer wieder unter Beweis gestellt. Die folgende Aussage Shearers erscheint unter diesem Gesichtspunkt beinahe zeitlos: *"Let one studio turn out a successful [...] picture and every other studio in the screen capital follows suit."*

Wie Stanley, gibt Shearer an, dass die Veröffentlichung von "Double Indemnity" generell als der Startpunkt des neuen Trends angesehen wird. Anhand des Zustandekommens der Paramount Produktion hinterfragt er die Alleingültigkeit der Aussage der Psychologen:

"Did Paramount's executives confer with one another and say: 'These are times of bloodshed and legalized murder; these are times when, if an audience can stomach newsreels of atrocities, it can take anything. Therefore let's buy 'Double Indemnity'.' Or did someone simply say: 'This is a fast-moving story. We can buy it cheap. Let's do it!'"

Im weiteren Verlauf bezieht sich der Artikel auf *Insider*-Informationen und beschreibt, wie Paramount auf der Suche nach einem passenden Projekt für Billy Wilder auf Cains "Double Indemnity" stieß und die Geschichte aus jenen letztgenannten Gründen, nach Absprache mit Wilder kaufte. Er betont, dass die konkurrierenden Studios nach dem Erfolg von "Double Indemnity" in ihren Archiven und auf dem Markt, gezielt nach ähnlichen Vorlagen (besonders von Chandler und Cain) zu suchen begannen.

Shearer untermauert diese Aussage durch eine Äußerung Cains. Der führt das gestiegene Interesse Hollywoods an der *hard-boiled fiction* in erster Linie auf ihr hohes filmisches Potential zurück:

"The reason Hollywood is making so many of these so-called hard-boiled crime pictures, [...] is simply that the producers are now belatedly realizing that these stories make good movies. It's got nothing to do with the war or how it's affected the public or any of that bunk. If Billy Wilder, for example, had made Double Indemnity back in 1935 the picture would have done just as well as it has now."

"It's just that the producers have got hep to the fact that plenty of real crime takes place every day and that it makes a good movie."

Die *hard-boiled fiction* hatte ihr Erfolgspotential als Literaturform zu diesem Zeitpunkt bereits unter Beweis gestellt⁸⁵. Im Hinblick auf wirtschaftliche Interessen muss dieses Story-Reservoir für die Produzenten der 40er Jahre zumindest eine leichte Attraktion ausgeübt haben. Bereits Jahre zuvor hatte Hollywood Interesse an der *hard-boiled* Literatur gezeigt⁸⁶, was der Artikel mit *"renewed interest"* beschreibt. Nur waren Versuche solche Inhalte auf die Leinwand zu übertragen bisher von dem amerikanischen Zensurapparat entweder durch Verbote im Keim erstickt worden oder resultierten in der Veröffentlichung deutlich abgemilderter Varianten. Einer solchen entspricht die Filmversion von Dashiell Hammetts *"The Maltese Falcon"* von 1931 und die Neuverfilmung unter dem Titel *"Satan Met a Lady"* ('35) als *"'hilarious homicide' picture"*, einer komödiantischen Version⁸⁷.

Wie bereits am Beispiel des Stanley-Artikels dargelegt wurde, sorgte die Freigabe von *"Double Indemnity"* ('44) durch die PCA für einiges Aufsehen. Dieser Aspekt lässt sich auch bei Lloyd Shearer wiederfinden. Er beschäftigt sich ebenfalls mit der Rolle der Zensurbehörde im Zusammenhang mit der Entstehung des neuen Trends. Diesbezüglich wird in dem Artikel Raymond Chandler zitiert:

"My opinion [...] is that the studios have gone in for these pictures because the Hays office has become more liberal." (The Hays office denies this.) "I think they're okaying treatments now which they would have turned down ten years ago, probably because they feel people can take the hard-boiled stuff nowadays. Of course, people have been reading about murderers, cutthroats and thieves in the newspapers for the past hundred years, but only recently has the Hays office permitted the movies to depict life as it really is. [...] Then again it's entirely possible that the studios

85 Vgl. Naremore 2008, 55, siehe auch Biesen 2005, 102

86 Siehe hierzu Naremore 2008, 55 ff. Naremore beschreibt zahlreiche Ansätze der 30er Jahre, die *hard-boiled fiction* filmisch zu verwerten.

87 Ebenda, 55 f.

have become smarter and have submitted story treatments which satisfy the production code. In any event, the public likes well-done crime films for the very same reason they like good detective stories. They're escapist and interesting⁸⁸."

Der Shearer-Artikel muss als bedeutendes Zeitdokument gesehen werden, das die Entwicklung des *film noir* in einer Phase beschreibt, in der sich dieser etabliert und noch keine passenden Richtlinien existieren, um ihn eindeutig zu kategorisieren. Keiner der verwendeten Begriffe die Shearer wählt, gleicht dem vorangegangenen, wobei sich die meisten jedoch auf die *hard-boiled* Verbindung als einzig vertraute Konstante beziehen.

Hervorzuheben ist, wie deutlich die neue Entwicklung wahrgenommen wird und wie analytisch der vermutete Ursprung und etwaige Hintergründe beleuchtet werden. Diesbezüglich fasst der Artikel Beobachtungen des Autors, aber auch Aussagen von Psychologen und Insidern der Filmindustrie zusammen. Darunter auch die zweier Autoren, die in direkter Verbindung mit dem Trend stehen. Interessant sind auch die Bemerkungen zur möglichen Einflussnahme durch den Krieg und bekannte Verhaltensmuster Hollywoods. Wie bei Chartier und Stanley wird auch die Rolle der Zensur thematisiert.

Die Aufmerksamkeit, die den Filmen aus verschiedenen Richtungen zukommt, belegt eine gewisse Sensibilität seitens einzelner Gruppen, für eine Entwicklung, die in Analogie zur französischen Idee des *film noir* steht. Auch entsteht der Eindruck, das zitierte Material sei nicht zwangsläufig im Rahmen des Artikels entstanden. Dies würde eine großflächigere Auseinandersetzung indizieren, als bisher von Kritikern wie Naremore angenommen.

Faszinierender Weise greift Shearer mehreren Hauptthemen des Diskurses (der 70er Jahre) um den *film noir* voraus, lange bevor sich dieser voll entwickelte. Eine Aufmerksamkeit, die amerikanischen Journalisten von vielen Vertretern der modernen *noir*-Kritik nicht zugestanden wird.

Obwohl sich Shearer (von einem leichten Zynismus abgesehen) jedweder eigenen Interpretation verschließt, ermöglicht der Artikel durch die ausgewogene Sammlung und Gegenüberstellung von Fremdmaterial, einen guten Einblick in das damalige Zeitgeschehen. Im Speziellen zeigt der Artikel auf, dass die bedeutendsten Hollywoodstudios einen Teil ihrer Recourcen auf eine Reihe von Kriminalfilmen verwenden, die von mehreren Stimmen als neuartig bezeichnet werden. Ebenfalls werden Merkmale dieses neuen Filmtypus beschrieben, die ihn von bisher etablierten Typen des

⁸⁸ Die letzten Auszüge des Artikels "enttarnen" Hollywood buchstäblich als Unterhaltungsindustrie, als absolut kommerzialisierten Produktionsapparat und macht deutlich, wie stark dies zu jener Zeit auch im Bewusstsein der Amerikaner verwurzelt war.

Kriminalfilms unterscheiden. Die Rede ist von *"lusty, hard-boiled, gat-and-gore crime stories, all fashioned on a theme with a combination of plausibly motivated murder and studded with high-powered Freudian implication"*. Shearer selbst bezeichnet diese Filme als: *"suspense-jammed", "entertaining", "well paced", "exciting and interesting"*.

Auffällig ist, dass trotz der Gemeinsamkeiten der vier Filme innerhalb der Referenzgruppe, z. T. deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Exemplaren bestehen. Diese haben aus Sicht des Autors jedoch keinen relativierenden Einfluss auf deren Verbindung als Gruppe. Wie Nino Frank später feststellen sollte, unterscheidet sich z. B. "Laura" deutlich von Filmen wie "Double Indemnity", da er noch spürbar Anteile eines *"murder mystery"* im Sinne Cains enthält. Obwohl es sich bei dem Film nicht um eine *hard-boiled* Adaption handelt und auch am Drehbuch kein Autor dieser Stilrichtung mitwirkte, zählt Shearer ihn - Frank nicht unähnlich - zu den von ihm beschrieben *"movies of the same type"*. Dies gilt auch für "Conflict". Dem ist zu entnehmen, dass Shearer, auch wenn er sich auf *hard-boiled* Verfilmungen konzentriert, darüber hinaus eine Verbindung zu Filmen sieht, die außerhalb dieser Einschränkung liegen. Sein Filmtypus ist also nicht auf die *hard-boiled* Komponente beschränkt. Die verbindenden Filme zu den anderen Autoren sind: Stanley - "Double Indemnity", "The Big Sleep" und "The Postman Always Rings Twice"; Frank - "Double Indemnity", "Laura" und "Murder, My Sweet"; Chartier - "Double Indemnity", "Murder, My Sweet" und "The Postman Always Rings Twice"; Rey - "Double Indemnity".

2.3.3 Donald Marsham

Eine scheinbar massive Entwicklung in Hollywood beschreibt etwa zwei Jahre nach dem Shearer Artikel auch Donald Marsham in seinem Portrait des Regisseurs Robert Siodmak:

"Whoever went to the movies with any regularity during 1946 was caught in the midst of Hollywood's profound postwar affection for morbid drama. From January through December deep shadows, clutching hands, exploding revolvers, sadistic villains and heroines tormented by deeply rooted diseases of the mind flashed across the screen in a panting display of psychoneurosis, unsublimated sex and murder most foul. Apparently delighted to pay good money for having their pants scared off, moviegoers flocked in record numbers to these spectacles."

They found that the best of them were 'The Spiral Staircase' (in which a mute maidservant is pursued by a killer who slaughters only the physically defective), 'The Killers' (a first-rate gangster story with a high corpse content) and 'The Dark Mirror' (twins, one a nice girl, one a walking composite of festering psychopathy). Mr. Siodmak directed all three films. [...]

Siodmak [...] tries to preserve on film the common errors and imperfections of every day life – realism, in other words.[...] [E]very good Siodmak movie made in America has been a mystery, and mysteries, by general consent, are the easiest kind of movie to make well. 'When you dim down the lights and bring on a clutching hand,' says one observer, 'it's not hard to keep an audience interested.' This is true, of course, but [...] 'The Killers' was a mystery which was handled so well that it became first-class drama⁸⁹.

Auch hier werden sehr unterschiedliche Kriminalfilme zu einer Kategorie zusammengefasst. Marsham bemerkt die - im Vergleich mit allen anderen Artikeln, außer dem von Rey, obligatorisch erscheinende - psychologische Komponente, Gewalt, Sex und *"murder most foul"*. Auch spricht Marsham bezüglich Siodmaks Ansatz von realistischen Darstellungen, was (mit der Ausnahme von Rey) dem Tenor der übrigen Artikel entspricht. Wie bei Rey, birgt der Text jedoch weder Bezüge auf eine Verbindung zur *hard-boiled fiction*⁹⁰, noch auf bestimmte narrative Techniken. Im letzten Punkt gleicht er daher auch den Artikeln von Stanley und Shearer, die diesen Aspekt ebenfalls nicht behandeln. Erklären ließe sich dies durch die Tatsache, dass solche Erzählstrategien wenigstens 1945 und 1947 eine Hochphase im *film noir* erlebten⁹¹ und demnach bereits zum filmsprachlichen Standard gehörten. Philip K. Scheuer äußerte sich diesbezüglich zu "Double Indemnity" 1944: *"I am sick of flash-back narration*

89 Donald Marshman 25. Aug. 1947, "Mr. Siodmak", LIFE, bei Google "Books": Möglicherweise eine Anspielung auf Shakespeares Tragödie *Hamlet* (1. Akt, 5. Szene, 25-31), die durchaus Parallelen zur düsteren Welt des *film noir* aufweist.

Ghost: *Revenge his foul and most unnatural murder.*

Hamlet: *Murder!*

Ghost: *Murder most foul, as in the best it is,
But this most foul, strange, and unnatural.*

Hamlet: *Haste me to know 't, that I, with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge.*

90 Allerdings basiert das Drehbuch (wenn auch nur grob) auf einer Kurzgeschichte Ernest Hemingways, der wiederum als beeinflussende Kraft auf die *hard-boiled* Autoren wirkte.

91 Vgl. Steinbauer-Grötsch 2005, 107-132

*and I can't forgive it here*⁹²." Neuere Entwicklungen, wie die Wiederaufnahme der Traumsequenz in das narrative Vokabular der Filmemacher, wurden hingegen gewürdigt:

*"The dream technique of storytelling, once a studio 'must not' because it was deemed too convenient and unimaginative, is back in Hollywood's good graces. Since the device was used in [...] 'The Woman in the Window' at least a half dozen pictures have been put into production in which either the whole story, or sequences, are motivated by sleep visions*⁹³."

Dies belegt, dass die amerikanische Presse solchen Entwicklungen gegenüber grundsätzlich aufgeschlossen war, sofern es sich dabei um aktuelle Themen handelte.

Auch in Frankreich war man damals mit dem Konzept der Rückblende vertraut. Durch die deutsche Okkupation waren die Franzosen allerdings von Entwicklungen wie der Etablierung solcher Techniken in den USA durch Filme wie "Citizen Kane" ('41) abgeschnitten und reagierten dementsprechend sensibel auf solche "Neuerungen".

Da der Marsham Text ausschließlich Filme nennt, die einem einzigen Regisseur zuzuordnen sind, liegt hier, was die behandelten Titel angeht, keine offensichtliche Verbindung zu den anderen Artikeln vor. Nicht ganz eindeutig ist auch der von Marsham abgedeckte Zeitraum. Der Artikel wurde Ende 1947 veröffentlicht, nennt 1946 als eine Hochphase der beschriebenen Entwicklung und bezieht sich mit "The Spiral Staircase" auch auf einen Film von 1945. Da Marsham von einem Nachkriegstrend spricht, ist nicht ganz klar, ob er Filme von 1944, wie "Double Indemnity" noch in seine Kategorie des "*morbid drama*" mit einbezieht. Zwar nennt er beiläufig auch "Phantom Lady" ('44) als Teil von Siodmacks Werk, trifft jedoch keine Aussage hinsichtlich der Zugehörigkeit des Films.

Zu bedenken ist jedoch, dass Siodmak gemeinhin als einer der großen *noir*-Regisseure gilt. Auch die beschriebenen Charakteristika decken sich mit dem *film noir* und zu weiten Teilen mit den Beobachtungen von Frank, Chartier, Stanley und Shearer. Somit ist anzunehmen, dass auch Marsham von der gleichen Entwicklung spricht.

Eine weitere Parallele liegt in der multiplen Verwendung beschreibender Begriffe. Marsham bezeichnet "The Killers" als "*gangster story*", "*mystery*" und "*first-class drama*", sowie als "*morbid drama*". Als filmische Kategorien können hier nur "*mystery*" und "*morbid drama*" gezählt werden. Interessant ist, dass der Autor das Wort

92 Scheuer, zitiert bei Naremore 2008, 17

93 New York Times, Stanley, "Hollywood Dreams Again", March 18, 1945, o.S. in Brown/Geduld 1984, o.S.

"drama" im Sinne von "dramatischer Produktion" oder "Spielfilm" einsetzt. *"Morbid drama"* im Sinne von "morbider Film" ist dem Begriff *film noir* demnach nicht unähnlich.

Vergleicht man alle sechs Artikel miteinander, wird deutlich wie auffällig die Parallelen sind. Der psychologische Aspekt und die hard-boiled Verbindung, sowie Realismus, Sex, Gewalt, Kriminalität und die Rolle der Zensur stellen die stärksten Bindeglieder dar. Frank und Chartier befassen sich jedoch im Gegensatz zu ihren amerikanischen Kollegen sehr intensiv mit dem Inhalt der Filme und spezifizieren ihre Beobachtungen am Beispiel. Eine Interpretation, z. B. hinsichtlich der psychischen Verfassung einer bestimmten Figur, findet sich dort nicht. Der amerikanische Fokus liegt mehr auf den einzelnen Komponenten und ihrem Ursprung, als auf ihrer Bedeutung. Während sich die Beobachtungen selbst ähneln, unterscheiden sich die Artikel in ihrem Ansatz deutlich voneinander.

2.3.4 Untersuchung der *noir*-Charakteristika nach Marsham

Das Besondere an Marshams Artikel, ist die undurchbrochene Auflistung typischer Merkmale, mit der der Autor reißerisch beschreibt, was er als *"morbid drama"* bezeichnet. Hervorzuheben ist die Bemerkung über den visuellen Stil der Filme: *"deep shadows"*. Es ist gerade dieses Element, das von vielen Vertretern der modernen *noir*-Kritik als eines der übergeordneten Charakteristika des *film noir* angesehen wird. Das sogenannte *Chiaroscuro* oder abgemilderte Varianten dieser, auf hohen Kontrasten und Schattenanteilen basierenden Form der Lichtgestaltung, wurde in vielen *films noirs* eingesetzt. Beispielsweise zeigte sich Edward Dmytryk in einem Interview enthusiastisch im Hinblick auf den Produktionsbeginn der Chandler Verfilmung "Murder, My Sweet" ('44): *"A mystery, [...] so I can have some fun with effects and lights and shadows. You can't do that with the true-to-life stuff – audiences would object"*⁹⁴.

John Alton, der bei 14 *films noirs* die Kamera führte, spricht von *"the power of light in the dark"*, die beim *"Mystery Lighting"* funktionalisiert wurde: *"Where there is no light, one cannot see; and when one cannot see, his imagination starts to run wild. He begins to suspect that something is about to happen. In the dark there is mystery."* Bemerkenswert ist auch seine darauffolgende Bemerkung hinsichtlich eines Trends zu mehr Realismus:

94 Barbara Berch, "Dmytryk Escapes From The 'B' Hive", 02. April 1944A, in Brown/Geduld 1984, o.S.

"People are getting tired of the chocolate-coated photography of yesterday. [...] In the latest films there seems to be a tendency to go realistic. This trend will no doubt have influence upon amateur, still, and movie photography. There is no better opportunity for such realistic lighting than in mystery illumination."

Damit bezieht er sich möglicherweise auf Filme wie "Gun Crazy", der etwa ein Jahr nach seinem Buch veröffentlicht wurde. "Gun Crazy" nutzt eine elaborierte Lichtgestaltung, die sowohl vorhandenes Tageslicht, als auch künstliche Lichtquellen sehr gezielt einsetzt und die so erschaffene Atmosphäre an die jeweiligen Anforderungen der Szene anpasst⁹⁵. Die Mischung aus freundlich oder streng anmutenden Tageslichtsituationen und bedrohlichen oder bedrängenden Schattenspielen erweckt zu keiner Zeit den Eindruck einer zwar effektiven, aber dennoch stilisierten Künstlichkeit, wie man sie in "The Killers" ('46) vorfindet. So gesehen wäre "Gun Crazy" ein Paradebeispiel für den vom Autor bemerkten Realismus.

Für Alton ist Licht primär ein Mittel zur Erschaffung von Atmosphäre:

"The following light effects can be used to great advantage to heighten the mystery of a scene: [...] The effect of passing auto headlights on the ceiling of a dark interior; Fluctuating neon or other electric signs; The light of a passing streetcar on an otherwise dark street; The hanging light on the ceiling of a cheap gambling joint; Searchlights of prisons or concentration camps; Flashes of guns in absolute darkness; The opening and closing of a refrigerator that has a light inside, in a dark kitchen; The well-known street lamp; The hanging lamp swinging on a warehouse wall, on a stormy night; The revolving light of a lighthouse [...]."

Surroundings can help a great deal in establishing a mood of mystery. Slums, bars, gambling joints, [...] and other dimly lit places are good. [...] When shooting neon or other electric lights, wet the pavement to get reflections of the light sources."

Die meisten dieser Lichtsituationen und Settings werden häufig als prototypisch mit dem *film noir* assoziiert⁹⁶. Allerdings finden sich im amerikanischen Film vergleichbare *Low-Key* Situationen auch außerhalb des *noir*-Kanons und zu beiden Seiten seiner zeitlichen Begrenzung (nach Schrader '41-'58). Während "I Wake Up Screaming" ('41), "The Killers" ('46) "On Dangerous Ground" ('52) und "Touch of Evil" ('58) deutlich von einem dominanten "*Mystery Lighting*" gezeichnet sind, finden sich mit Beispielen wie "The Maltese Falcon" ('41) "Pitfall" ('48) und "Gun Crazy" ('50) auch Filme

95 "Gun Crazy"

96 Siehe hierzu Schrader in Silver/Ursini 2006, 53-63; Place/ Peterson in in Silver/Ursini 2006, 65-75; Werner 1989, 90-109; Sellmann 2001, 35-37, 41-47

die nur wenige oder keine entsprechenden Passagen aufweisen. Daher zweifeln Kritiker wie Krutnik⁹⁷ oder Neale an, dass es den typischen *"noir 'look'"*⁹⁸ überhaupt gegeben hat.

Zwar bemerkt Marsham den visuellen Aspekt, jedoch wird er sowohl von Stanley und Shearer, als auch von Frank, Chartier und Rey völlig außer Acht gelassen.

Ein Echo findet hingegen Marshams überdeutlicher Verweis auf Charaktere, deren Verhalten er als neurotisch, sadistisch oder allgemein als zutiefst krankhaft bezeichnet. Solche Figuren entsprachen eindeutig nicht dem propagierten Selbstbild des Amerika der 40er Jahre. Ihr Handeln ist anormal, moralisch verwerflich und richtet sich im Falle des *film noir*, gegen die Gesellschaft. Die Präsenz psychologisch "deformierter" Charaktere im Film stellte 1946/47 keine grundlegende Neuerung dar⁹⁹, jedoch gab es mit Beginn der 40er Jahre innerhalb des amerikanischen Films einen merklichen Trend zu psychologisch motivierten Inhalten^[100]. Die Filme wurden mehr und mehr durch Bereiche wie die Psychoanalyse beeinflusst, was sich auf verschiedenen Ebenen äußerte. Diese Entwicklung prägte den *film noir* deutlich, wobei besonders die Charaktere davon betroffen waren: Zwei extreme Modelle bilden z. B. Carmen Sternwood, *"the emotionally disturbed young woman [...] who sucked her thumb, posed for pornographic pictures, and killed people"*^[101], in "The Big Sleep" ('46) und die Figur des psychopathischen Killers Tommy Udo in "Kiss of Death" ('47). *"The most disruptive force in film noir is the maniac. Since the psychopath has no qualms about destroying the order of society, such a figure creates an atmosphere of violence and fear wherever he goes, [...]"*¹⁰²

Einen entsprechenden Einschlag zeigten demnach auch die neuen Stoffe, die ihrerseits durch angepasste Plotsituationen auffielen¹⁰³.

Die Ausdrucksweise in Marshams Artikel, muss bis zu einem gewissen Grad als sensationsheischerisch eingestuft werden. Formulierungen wie *"panting display of psychoneurosis"* verdeutlichen aber auch, dass der Umgang der Filmemacher mit psychologischen Einflüssen, von zeitgenössischen Betrachtern als gravierender Ein-

97 Krutnik, 1991 19; zitiert bei Neale 2009, 173

98 Neale 2009, 170-173

99 Beispiele aus Deutschland hierfür sind Robert Wienes "Das Cabinet des Dr. Caligari" ('20) (Der psychische Defekt wird dort einerseits als Quelle des Bösen dargestellt, andererseits maskiert er die sozialkritische Tendenz des Films.) und Fritz Langs "M" ('31).

100 Leff/Simmons 1990, 131

101 Ebenda, 131

102 Silver/Ward 1992, 390

103 Querverweis, siehe Kapitel 4, "Einfluss der Psychoanalyse"

schnitt empfunden wurde. Was den *film noir* betrifft, unterlag diese Einfärbung einer kontinuierlichen Evolution, die erst in den 50er Jahren mit Filmen wie „The Big Heat“ ('53)¹⁰⁴ und "Kiss Me Deadly" ('55) ihren Höhepunkt erreichte¹⁰⁵. Besonders in den *films noirs* der 50er finden sich auch vermehrt unter den Protagonisten äußerst düstere und unberechenbare Charaktere. Die von dem Autor Mickey Spillane geschaffene Figur des Privatdetektivs Mike Hammer mag hierfür als Beispiel dienen¹⁰⁶.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Beobachtung Paul Schraders. In seinem Essay "Notes on Film Noir" beschreibt er die Entwicklung der noir-Charaktere von 1941 bis 1953 und integriert sie in sein "drei Phasen-Modell" (*periods*):

"The noir hero, seemingly under the weight of ten years of despair, starts to go bananas. The psychotic killer, who in the first period [had] been a subject worth of study (Olivia de Havilland in The Dark Mirror), in the second a fringe threat (Richard Widmark in Kiss of Death), now became the active protagonist (James Cagney in Kiss Tomorrow Goodbye)"¹⁰⁷.

Wie Carl Macek bemerkt, wird dem Zuschauer in "Kiss Tomorrow Goodbye" ('50) für die Figur des Ralph Cotter (James Cagney) als *"totally corrupt individual"* keinerlei Sympathie vermittelt. Wo das Publikum mit Cody Jarrett (ebenfalls Cagney) in "White Heat" ('49) noch ansatzweise mitfühlen konnte, ist dies hier durch die, an Sadismus grenzende Brutalität und den Zynismus, die von dieser Figur ausgehen, nicht mehr möglich¹⁰⁸. Besonders das Fehlen offensichtlicher Motive wirkt im Zusammenhang mit den Gewaltakten im *film noir* häufig als Katalysator. Die Brutalität erscheint willkürlich und unbegründet, die Taten irrational und krankhaft, wodurch das Handeln der Figur eine noch verstörendere Wirkung auf den Zuschauer erzielt. Dieses Empfinden spiegelt auch der Marsham-Artikel wieder.

Die Irrationalität, die einem solchen Verhalten zu Grunde liegt, wird in Filmen wie "Kiss of Death" ('47) oder "Gun Crazy" ('50) besonders deutlich. Speziell der grausame Mord der an ihren Rollstuhl gefesselten Mrs. Rizzo ("Kiss of Death") und der Tötungsdrang dem Annie Laurie Starr in "Gun Crazy" verfällt, können hier als Beispiele

104 In „The Big Heat“ ('53) quält der Gangster Vince Stone ein Mädchen in einem Nachtclub mit einer Zigarrette, was ihn als Folterer und Mörder eines Polizisten enttarnt. Im späteren Verlauf des Films entstellt Stone Debbys Gesicht, indem er sie mit brühendem Kaffee übergießt.

105 Schrader in Silver/Ursini 2006, 59

106 Stephen Farber sieht Mike Hammer als "particularly ugly version of the American detective". Er beschreibt ihn u.a. als "brutal, merciless, anti-intellectual" und "sadistic vigilante, on a personal crusade to save America from the scourge of Communists and degenerates". U. a. war Hammer der zentrale Charakter in Robert Aldrichs *film noir* "Kiss Me Deadly". Farber in Silver/Ursini 2003, 46

107 Schrader in Silver/Ursini 2006, 59

108 Silver/Ward 1992, 161

dienen. Borde und Chaumeton heben diesen Aspekt als besonders markant im *film noir* hervor: "[*Psychoanalysis*] has underlined the irrational character of criminal motivation [...]"¹⁰⁹.

Die Figur des psychisch gestörten Mörders erscheint mit Filmen wie "Laura" ('44) bereits recht früh im *film noir*. Dabei beschränken sich die Morde selbst bei sadistischen Charakteren wie Tommy Udo in "Kiss of Death" ('47) auf einzelne Personen oder kleine Gruppen. Das Konzept des triebhaften Serientäters trat erstmals gegen Ende der 40er Jahre im *film noir* in Erscheinung¹¹⁰. Passende Beispiele hierfür sind der von paranoiden Wahnvorstellungen getriebene Frauenmörder aus "Follow Me Quietly" ('49) und der Kindesmörder aus "M" ('51). Das Remake des gleichnamigen Films von Fritz Lang von 1931 geht aber, trotz der starken Anlehnung an das Original, wesentlich weiter: "[*The killer's*] illness and perversion are disturbingly explicit in this version, as it seems apparent that he gets a sexual thrill from the manipulation of the children's shoelaces and the clay doll"¹¹¹.

Ein weiterer, aber im Vergleich zum Marsham-Artikel weniger drastisch formulierter Kommentar vom Dezember 1947 macht nicht nur das Bewusstsein um den Einzug der Psychologie in bestimmte Sparten des Hollywoodfilms deutlich, sondern auch die Akzeptanz für diesen Trend: "[*W*]e have now got so used to the psychological thriller that a plain common or garden gangster film with people shooting each other without first laying bare their souls seems extraordinarily old-fashioned"¹¹².

Auch die Darstellung extremer Gewalttaten und ein zunehmender Sadismus der Charaktere, zeigt gewisse Parallelen zu besagtem Psychologietrend. Eines der brutalsten Beispiele unter den frühen *films noirs* findet sich in "The Glass Key" ('42)¹¹³¹¹⁴.

Neben den bereits behandelten Extremen, betrachtet Marsham Gewalt im generellen Sinne und darüber hinaus "*unsublimated sex*" als zwei markante Bestandteile des "*morbid drama*".

109 Borde/Chaumeton 2002, 19

110 Steinbauer-Grötsch 2005, 96-101

111 Porfirio in Silver/Ward 1992, 178

112 Zitiert bei Neale 2009, 169

113 Vgl. Naremore 2008, 63

114 Die Hauptfigur Ed Beaumont wird von den Schlägern Jeff und Rusty gefangen gehalten. Ed wird von Jeff über viele Stunden immer wieder bis zur Bewusstlosigkeit verprügelt und zwischendurch in einer Badewanne untergetaucht. Der Dialog verleiht der Gewalt eine zusätzliche Schwere:

publisher Matthews: "Well, isn't all this beating likely to be fatal?"

Nick Varna (lächelt): "Not unless we want it to be. The water still in the tub?"

Rusty: "It's getting a little dirty."

"To gain Breen's approval of love scenes, directors learned the art of omission. In 'Double Indemnity', when Phyllis visits Walter's apartment and kisses him for the first time, he immediately lights a cigarette, mixes a couple of highballs, and begins planning the murder – behavior that seems almost laughable by contemporary standards, with little of the steamy urgency of James M. Cain's novel. Even so, the film manages to imply that Walter and Phyllis go to bed with each other¹¹⁵."

"Hollywood in the 1940s always depicted sexual intercourse through symbolism and ellipsis¹¹⁶." Symbolische Darstellungen und narrative Techniken, wie die Ellipse (das Ausblenden vor dem kritischen Punkt einer z. B. potentiell sexuellen Situation, und das Verstreichenlassen von Zeit im Film) zählten demnach zu den wenigen Möglichkeiten, solche Inhalte allgemein in den 40er Jahren über die Zensur zu bringen. *"Provocative thrillers such as 'Double Indemnity', 'The Postman Always Rings Twice', 'Gilda', and 'Scarlet Street' relied chiefly on fetishized detail [...]."* So z. B. das kleine Namenszettchen¹¹⁷ von Phyllis ("Double Indemnity"), auf das die Aufmerksamkeit des Zuschauers in einer Detailaufnahme gelenkt wird, während sie die große Treppe hinunter geht und das im späteren Verlauf, Gegenstand einer zweideutigen Unterhaltung zwischen ihr und Walter wird. Auch die Art wie Gilda sich in dem gleichnamigen Film während ihres Auftritts ihren unterarmlangen, rechten Handschuh auszieht, gehört in die Kategorie der Andeutungen.

Die folgende Dialogpassage aus "The Big Sleep" ('46) ist beispielhaft für die Verbale-rotik einiger *films noirs*. Die sexuelle Thematik ist selbst mit heutigen Seh- und Hörgewohnheiten in Bezug auf Filmsprache noch gut zu entschlüsseln:

Vivian: "Tell me, what do you usually do when you are not working."

Marlowe: "Play the horses, fool around."

Vivian: "No women?"

Marlowe: "I'm generally working on something, most of the time."

Vivian: "Could that be stress to include me?"

Marlowe: "Oh, I like you. I told you that before."

Vivian: "And I like hearing you say it. ... But you didn't do much about it."

Marlowe: "Neither did you."

115 Naremore 2008, 99

116 Ebenda, 101

117 Ebenda, 99-101

- Vivian: "Well, speaking of horses, I like to play them myself. But I like to see them work out

a little, first. See if they are front runners or come from behind. Find out what their

whole card is. What makes them run."
- Marlowe: "Find out mine?"
- Vivian: "I think so."
- Marlowe: "Go ahead."
- Vivian: "I'd say you don't like to be raided, you like to get out in front. Open up a lead, take

a little breezer and a back stretch, and ... then come home free."
- Marlowe: "I say you don't like to be raided yourself."
- Vivian: "I haven't met anyone yet that could do it. Any suggestions?"
- Marlowe: "I can't tell [...]. Got a touch of class, but I don't know how far you can go."
- Vivian: "A lot depends on who is in the saddle. Go ahead Marlowe, I like the way you work."
- [...]
- Marlowe: "There's one thing I can't figure out."
- Vivian: "What makes me run?"
- Marlowe: "Ahmm."
- Vivian: "I give you a little hint. Sugar won't work. It's been tried¹¹⁸."

Die indirekte Darstellung von sexuellen oder erotischen Inhalten entsprach den Erfordernissen der damaligen Zeit und konnte von zeitgenössischen Betrachtern wie Marsham problemlos entschlüsselt werden. Diese angepasste Filmsprache prägte besonders Kategorien, wie den *film noir*, der seine abgesteckten Grenzen immer wieder neu zu definieren versuchte. Da Marsham diesen Punkt offenbar als bemerkenswert empfindet, ist anzunehmen, dass es einer dieser Vorstöße ist, den er hier beschreibt.

118 "The Big Sleep"

2.3.5 Aspekte des kriegsbedingten Wandels der Zensur und der Umstellung der Filmindustrie auf eine Friedensökonomie

Leff und Simmons bemerken: "[...] *sex and murder had been around Hollywood at least since D.W. Griffith*¹¹⁹ [...]." Allerdings veränderte sich diese Tradition im Laufe der Zeit. Eine übergeordnete Rolle spielte hierbei der Einfluss der Zensur. Zwischen 1907 und 1929 wurden in den USA mehrere Versuche unternommen eine stabile Zensurpolitik mit einer entsprechenden Infrastruktur zu etablieren. Mit der Gründung der MPPDA unter Will Hays 1922 und der Einführung des "Code To Govern The Making Of Talking, Synchronized And Silent Motion Pictures" 1930 kam man diesem Ziel schließlich sehr nahe¹²⁰. Da der "Production Code" jedoch erst 1934 mit der Gründung der PCA unter Joseph Breens Aufsicht stringent durchgesetzt wurde, gilt die Zeit zwischen 1930 und 1934 als "*pre-Code*" Ära des Hollywoodfilms¹²¹. Neben anderen Elementen wurden Sex und Gewalt von da an auf ein Mindestmaß reduziert.

Erst der Kriegseintritt der USA bedeutete das Ende der bis dahin verhältnismäßig konstanten Zensurpolitik der PCA. Es wurden neue Kompetenzen verteilt, was stellenweise zu Überschneidungen führte. Einrichtungen wie das *Office of War Information* (OWI), das angegliederte *Bureau of Motion Pictures* (BMP) oder das *Office of Censorship* nahmen Einfluss auf Zensurkriterien oder sorgten für Schwankungen hinsichtlich deren Umsetzung¹²². Das OWI produzierte in Zusammenarbeit mit Hollywood Nachrichten- und Spielfilme (fiktional und non-fiktional), die als Propaganda fungierten und "*[w]ar films such as Bataan ('43) were allowed a surprising amount of sanctioned and savage violence because they demonized the evil "Jap"*¹²³. Obwohl sich die PCA während des gesamten Krieges gegen Inhalte, wie die explizite Darstel-

119 Griffith was among the early American filmmakers who believed that the portrayal of violence must be uncompromised to show its consequences for humanity. Schirmer Vol. 4 322

120 Der "CODE TO GOVERN THE MAKING OF TALKING, SYNCHRONIZED AND SILENT MOTION PICTURES" [Anhang Production Code] stellte ein umfangreiches Regelwerk moralischer Richtlinien dar, die neben Sex und Gewalt auch andere Bereiche thematisierten. Die "General Principles" prägen Aussagen wie: "[...] the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin." Im Laufe der Jahre wurde der Code immer wieder ergänzt und erweitert. Zu den massivsten Änderungen zählten neue Abschnitte der Rubriken: *Crime* (1938), *Costumes* (1939), *Profanity* (1939) und *Cruelty to animals* (1940) [Leff/Simmons 2001, 285].

Enthalten waren Vorgaben, die den respektvollen Umgang mit jedweder Religion, ihren Vertretern und Zeremonien sicherten oder die Darstellung von Grausamkeit gegen Kinder sowie das Abbilden deren Geschlechtsteile explizit verboten. Nach heutigen Maßstäben war er jedoch auch ein Manifest der Prüderie mit rassistischen und ideologisch totalitären Zügen, das sich nach "*Law, natural or human*" [Prod Code] und "*the dictates of good taste*" [Leff/Simmons 2001, 285 ff.] richtete. So missbilligte er neben "*visible pregnancy*" [Naremore 2008, 96], "*vulgar, obscene and profane dialogue*" [Leff/Simmons 2001, 285 ff.] oder "*perversion*" [Naremore 2008, 96] auch "*relationships between the white and black races*" [Leff/Simmons 2001, 285 ff.], die eine sexuelle Beziehung implizierten und enthielt spezifische Regeln in Hinsicht auf Kritik an Polizei, Justizsystem und Regierung [Vgl. Naremore 2008, 96]

121 Vgl. Grant 2007, 237-239

122 Lea Jacobs in Koppes and Black, 112, bei Biesen 2005, 229

123 Grant 2007, 323

lung von Folter zur Wehr setzte, wurden *"elaborate offscreen whippings and brutal punishments"* in Filmen wie "Man Hunt" ('41), "Hitler's Children" ('42), "Behind the Rising Sun" ('43) oder "The Purple Heart" ('44) zu festen Bestandteilen¹²⁴. Hollywood produzierte auch im regulären Sektor besonders während der frühen Jahre des Konfliktes vermehrt Kriegsfilme und die zunehmende Präsenz von Akten der Gewalt, wirkte sich auch auf die übrige Spielfilmproduktion aus. *"The wartime regulation climate [...] enabled racier violence and crime to be produced [...]"*¹²⁵, denn "[f]ederal regulation coincided with a decrease in the industry's internal self-censorship regulation by the [PCA] [...]"¹²⁶. Selbst die Adaption der Arthur Conan Doyle Vorlage "The Five Orange Pits" (Sherlock Holmes) viel auf durch *"[...] quite a bit more homicide than is usually found in these pictures"*¹²⁷.

Einen Auslöser für die von Marsham beschriebene *"profound postwar affection for morbid drama"*, der amerikanischen Filmindustrie, findet sich in der Reaktion Hollywoods auf die Entwicklung des 2. Weltkrieges. Auch der Stanley Artikel enthält diesbezüglich Andeutungen: *"Hollywood, according to present indications, will depend on so-called 'red meat' stories of illicit romance and crime for a major share of its immediate non-war dramatic productions."*

Sieben Monate zuvor bemerkte Fred Stanley:

*"Studio executives have estimated that the major companies will take a loss of at least \$2,000,000 on war story properties that were acquired during the last two years and since have been shelved because of the fast-changing status of the conflict and the decreasing theatre-goer interest in war plots. [...] Hollywood has come to the realization that it is impossible to keep up with the newspaper front pages. [...] [W]ho in Hollywood can outguess the real war developments coming up, such as the Allied invasion of Europe?"*¹²⁸

Wie Biesen darlegt, verlagerten die Studios ihren Fokus von der Produktion kriegsbezogenen Materials, wie Kriegsfilme auf *"non-war-related film topics"*. Hollywood plante seine Produktionen generell für etwa ein Jahr im Voraus. Nachdem die Zuschauerzahlen die Notwendigkeit einer Umstrukturierung des bisherigen Programms aufzeigten und der Verlauf des Krieges ab 1943 langsam vorhersehbar wurde, reagierten die Produzenten¹²⁹. Um das drohende Vakuum zu füllen, wurden u. a. alte

124 Naremore 2008, 102

125 Lea Jacobs in Koppes and Black, Hollywood goes to war, 112, bei Biesen 2005, 229

126 Ebenda, 70

127 Stanley, Hollywood Shivers, May 28, 1944C bei Brown/Geduld 1984, o.S.

128 Stanley, "Hollywood Flash", April 16, 1944B bei Brown/Geduld 1984, o.S.

129 Biesen 2005, 189-192

Filmkategorien, wie der Western oder Horror- und Gangsterfilm zu neuem Leben erweckt¹³⁰. In seinem Artikel "Hollywood Shivers" thematisiert Stanley auch eine neue Entwicklung zu einem psychologisch eingefärbten "*horror cycle*", der sich retrospektiv mit dem *film noir* in Verbindung bringen lässt¹³¹. Während ihrer Suche nach neuen Stoffen, zeigten die Produzenten auch ein "*renewed interest*"¹³² an der *hard-boiled* Literatur, die aufgrund der Ablehnungshaltung der Zensurbehörde, bisher nicht originalgetreu adaptiert werden konnte, was 1944 zu einer Reihe von *hard-boiled* Verfilmungen führte, die heute als *films noirs* angesehen werden. Die Bemühungen der Filmindustrie sich auf eine Ökonomie in Friedenszeiten vorzubereiten und die Schwankungen in der Zensurpolitik, begünstigten die Entwicklung des *film noir* maßgeblich.

3 Fazit - Rezeption des film noir in der Kritik

Die vorangegangene Gegenüberstellung der französischen und der amerikanischen Zeitungsartikel, hat ergeben, dass die jeweiligen Beobachtungen deutliche Parallelen aufweisen. Sie beschreiben einen neuen Trend zu Filmen, die ausnahmslos dem Körper des *film noir* zugeordnet werden können und kategorisieren diese Filme. Innerhalb der Denkansätze tun sich dagegen gewisse Diskrepanzen auf.

Frank und Shearer gleichen sich zu weiten Teilen, da beide den neuen Trend ursprünglich auf die *hard-boiled* Literatur zurückführen. Shearer beschäftigt sich darüber hinaus mit den Auslösern für die Entwicklung, während Frank sich interpretativ mit inhaltlichen Aspekten Beschäftigt.

Chartier und Stanley teilen sich ihren Fokus hinsichtlich der Rolle der Zensur und bemerken beide die Grenzwertigkeit der behandelten Themen. Unterschiede liegen hier primär in der Verarbeitung dieser Beobachtungen. Chartier zeigt sich um den moralischen Effekt dieser Filme besorgt. Er stellt einen Vergleich zu den Filmen des *Poetischen Realismus* an und betont die Härte der amerikanischen Filme. Stanley zieht dagegen Rückschlüsse hinsichtlich neuer Taktiken der Filmindustrie im Umgang mit potentiell zensurwürdigen Filmstoffen.

130 Vgl. Stanley, "Hollywood shivers," May 28, 1944C, bei Brown/Geduld 1984, o.S. und Stanley, "Westerns Ride Again, July 23, 1944, ebenda, o.S.

131 Vgl. Stanley, "Hollywood shivers," ebenda, o.S.

132 Stanley, "Hollywood Crime And Romance", November 19, 1944, bei Brown/Geduld 1984, o.S.

Marshams Artikel kann als Zeugnis eines erblühten *film noir* mit bereits etablierten Charakteristika angesehen werden.

Die Namensgebung durch die Franzosen basiert offensichtlich auf einem Begriff, der nicht anlässlich des Erscheinens der amerikanischen Filme neu entstanden ist. Vielmehr handelt es sich um die Umfunktionierung eines bekannten Terminus, der über die *Série noire* eine direkte Verbindung zur *hard-boiled fiction* aufweist und als *film noir* bereits im Zusammenhang mit den "Popular Front films" Verwendung fand. Das unmittelbare Aufgreifen dieses Terminus durch andere Kritiker kann durch diese Tatsache erklärt werden. Darüber hinaus sollte auch die politisch und kulturell zentralisierte Struktur Frankreichs bedacht werden. Auch die Größe des Landes im Vergleich mit den USA, ist für die dortige Etablierung des Begriffs sicherlich nicht unbedeutend gewesen.

Die Artikel von Stanley, Shearer und Marsham beschreiben, wie ihre französischen Gegenstücke, die gleiche Entwicklung. Auch der Versuch, Filme unterschiedlicher Genres einer gemeinsamen Kategorie zuzuordnen, ist überdeutlich. Autoren, wie Cain sprechen von "*hard-boiled crime movies*", Marsham vom "*morbid drama*", Stanley vom "*'red meat' crime cycle*" und Shearer beschreibt diese Kategorie als "*lusty*", "*hard-boiled*" "*plausibly motivated murder*" mit "*psychological twist*".

Trotz der zentralisierten Filmindustrie in den USA, ist die individuelle Suche der Amerikaner nach einem geeigneten Begriff, aufgrund der im Vergleich zu Frankreich, deutlich anderen Ausgangsposition nachvollziehbar. Ausschlaggebend ist hier lediglich die offenbar empfundene Notwendigkeit einer neuen Kategorie für eine wahrgenommene Entwicklung. Daher kann der Fakt, dass kein allgemein gängiger Terminus für diese Kategorie entstand, nicht generell als Beweis für eine mangelnde Sensibilität der Amerikaner bezüglich der *noir*-Entwicklung gewertet werden.

Bemerkenswerter Weise finden sich bei Naremore weitere Hinweise auf eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit den Filmen des *noir*-Kanon. Der Autor führt beispielsweise das 1946 erschienene Essay "Hollywood's Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind?" von Siegfried Kracauer als einzigen Versuch einer Namensgebung an. Kracauer befasst sich nach einem soziologischen Ansatz mit den *films noirs* "Shadow of a Doubt", "The Stranger", "The Dark Corner", "The Spiral Staircase", und "The Lost Weekend"[Naremore 2008, 16-17].

Naremore verweist auch auf Kreise linksorientierter Intellektueller hin, die Filme wie "This Gun for Hire" nicht nur aufgrund ihrer "*psychological properties*" kritisierten, sondern auch weil sie Gangster zu Helden im Kampf gegen den Faschismus erhoben.

*"After the war, films of a similar type were examined and criticized by an array of liberal 'experts' and pop sociologists, who described 'The Big Sleep', 'The Killers', and 'The Dark Corner' as sinister mirrors of American angst and moral decay."*¹³³

U. a. zitiert Naremore auch einen Artikel, der in der *Vogue* erschien, und indirekt Raymond Chandler und Orson Welles wegen ihrer *"'tough' movies about a 'land of enervated, frightened people with confused objectives groping their way through a twilight of insecurity and corruption'"* kritisierte¹³⁴.

Eine ähnliche Auslegung, wenn auch eher im positiven Sinne, findet sich auch bei Borde und Chaumeton: *"[...] the moral ambivalence, the criminality, the complex contradictions in motives and events, all conspire to make the viewer co-experience the anguish and insecurity which are the true emotions of contemporary film noir"*¹³⁵.

Abgesehen von den Parallelen zwischen der amerikanischen und der französischen Interpretation dieser Filme, finden sich hier weitere Indizien, die auf eine Auseinandersetzung mit diesen Filmen als Gruppe hinweisen, die wesentlich weitere Kreise zog, als Schrader es z. B. annimmt. Seine Aussage, dem *film noir* wäre seinerzeit stellenweise mit Geringschätzung begegnet worden, findet hier jedoch Bestätigung.

Naremore's Aussage, *"no one tried to invent a new term"*, lässt sich durch die untersuchten Zeitungsartikel widerlegen.

Offenbar sprechen die stark variierenden Genrezuordnungen und Bezeichnungen von *films noirs* in zeitgenössischen Rezensionen gegen eine weite Verbreitung einer amerikanischen *"noir sensibility"*. Hier sollte allerdings bedacht werden, dass diese Filme, aufgrund ihrer Neigung zum Genresynkretismus unterschiedliche geradezu herausfordern. Dass einzelne Filme in unterschiedlichen Quellen verschiedenen Kategorien zugeordnet wurden, spiegelt lediglich die eher intuitive Verwendung solcher Begriffe wieder. Damit werden diese als Grundlage für eine Aussage hinsichtlich der Verbreitung einer *noir*-Sensibilität, völlig unbrauchbar. Von Belang wären hier ausschließlich inhaltliche Übereinstimmungen der Verfasser.

Luh's Aussage, die zeitgenössische Presse, habe lediglich einen *"gritty realism"* als verbindendes Element der Filme erkannt, kann an dieser Stelle nicht zufriedenstellend bewertet werden. Luhr bezieht sich explizit auf Rezensionen, was die behandelten Artikel Stanleys, Shearers und Marshams von der Argumentationskette ausschließt.

133 Naremore 2008, 105

134 Ebenda, 106

135 Borde/Chaumeton 2002, 25

Biesens These, "red meat" sei seinerzeit eine gängige und weit verbreitete Bezeichnung für *films noirs* gewesen, muss als unwahrscheinlich eingestuft werden. Wahrscheinlicher ist die temporäre Nutzung des Terminus in einem kleinen Kreis mit Verbindungen zu Presse und eventuell der Filmindustrie. Ein eindeutiger Beweis für eine allgemeine, langfristige und klare Erfassung des *film noir* als eigenständige Kategorie, lässt sich zumindest aus dieser Untersuchung nicht ableiten, obwohl viele Indizien für individuelle Wahrnehmungen gesammelt wurden, die große Schnittmengen aufweisen.

Wie die Artikel der Amerikaner zeigen, konzentrierte man sich in den Amerika eher auf die einzelnen Aspekte der filmischen Evolution, die sich in den Filmen zeigen. Elemente wie narrative Strukturen, literarische Einflüsse oder Entwicklungen im Bereich der Filmcharaktere, fanden jedoch lediglich Beachtung, solange sie als neu angesehen wurden. Bezüge auf philosophische oder soziologische Lesarten sind im Grunde nicht in den Artikeln von Stanley oder Marsham zu finden. Eine Ausnahme bildet Shearer, der Psychologen bezüglich eines Massenphänomens zitiert.

Eine entsprechende Reflexion dieser Filme, fand in den USA bewiesener Maßen wenigsten vereinzelt statt. Die Beispiele, die sich bei Naremore finden, sind hierfür ein Beleg, der nicht vernachlässigt werden darf. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit diesen Filmen findet man auch in Rezensionen der damaligen Zeit. Diese gleichen in den meisten Fällen jedoch mehr einer Produktkritik, mit den Schwerpunkten Qualität, Anspruch und Innovation. (Mit Anderen Worten: Konnte das Produkt in Anbetracht der Erwartungen und Standards überzeugen?)

In all diesen Bereichen wurden *films noirs* trotz ihrer inhaltlichen Unterschiede immer wieder in kleinen, aber homogenen Gruppen zusammengefasst. Das bisher von vielen Kritikern angezweifelte Bewusstsein zeitgenössischer Beobachter für eine Kategorie, die sich mit dem heute *film noir* genannten Filmkörper deckt, muss als Beweis für eine Sensibilität gewertet werden, die mit der französischen Sichtweise verglichen werden kann.

Da diese Ergebnisse auf wenigen und auf über einen großen Zeitraum verteilten Beweisen ruhen, kann jedoch nicht von einem generellen und weit verbreiteten Bewusstsein hinsichtlich des *film noir* gesprochen werden. Dafür existieren auch keine Hinweise. Die Indizien für ein solches Bewusstsein in bestimmten Kreisen (Produzenten, Journalisten, Kritiker, bzw. Intellektuelle), sprechen jedoch eine eindeutige Sprache. Anzumerken ist, dass sich der Gebrauch des Begriffes "*film noir*", wie Naremore beschreibt, in Frankreich auf ähnliche Kreise beschränkte.

4 Der Einfluss der Psychoanalyse auf den *film noir*

"It's striking how the main wave of popularization of 'dynamic psychology' in the USA comes about during the years immediately before the birth of film noir"¹³⁶.

4.1 Zeitgeschichtliche und filmindustrielle Hintergründe

Spätestens gegen Ende der 30er Jahre machte sich der Einfluss der Psychoanalyse auf den amerikanischen Film bemerkbar. *"[...] [T]he cinema didn't take long in taking advantage of [psychology's popularity]"¹³⁷.* und *"[...] writers in the early forties, many of them in psychoanalysis, developed their characters and plots along Freudian lines"¹³⁸.* Frühe Beispiele für die neue Entwicklung sind "Blind Alley" ('39), "Stranger on the Third Floor" ('40)¹³⁹ und "Cat People" ('42).

Das steigende Interesse der Studios an Motiven, die den Theorien der Freudschen Psychoanalyse entliehen waren, wird häufig auf deren zunehmende Popularität in den USA und die damit verbundene Integration in die amerikanische Massenkultur zurückgeführt¹⁴⁰. Interessant ist diesbezüglich, dass sich nach 1939 die Namen zahlreicher Hollywoodproduzenten auf der Abonnentenliste von *The Psychoanalytical Review* finden¹⁴¹. Borde und Chaumeton sprechen explizit von einem wachsenden Bewusstsein bei der amerikanischen Bevölkerung bedingt durch den 2. Weltkrieg. In diesem Zusammenhang verweisen sie u. a. auf Studien der U.S. Army. Demnach waren Rekruten systematisch Tests unterzogen worden, die im Ergebnis *"a significant percentage of neuropaths and psychopaths"* zutage förderten. Zudem zog die mit Ende des Krieges steigende Zahl von Einweisungen kriegstraumatisierter Soldaten in psychiatrische Einrichtungen erhöhte Aufmerksamkeit auf sich. Diese Faktoren sorg-

¹³⁶ Borde & Chaumeton 2002, 18

¹³⁷ Ebenda

¹³⁸ Leff/Simmons 2001, 131

¹³⁹ Biesen 2005, 12;; Biesen betrachtet Filme wie *"Stranger on the Third Floor"* als *"proto-noir"*, da sie als "Pionierfilme" mehrere Elemente in sich vereinen, die für den film noir typisch sind.

¹⁴⁰ Frank Krutnik 1991, 45; Krutnik verweist speziell auf die Popularisierung herapeutischer Methoden und z. T. auch der Fachterminologie in den 30er Jahren.

¹⁴¹ Borde & Chaumeton 2002, 18

ten bei der Bevölkerung für ein grundlegendes Verständnis hinsichtlich des *"problem of psychological maladjustment and the mental health measures suitable for remedying this"*¹⁴².

Für Hollywood und seine Filmemacher ergaben sich völlig neue narrative Möglichkeiten und bis Mitte der 40er Jahre stieg die Anzahl von Filmen, die psychologisch motivierte Elemente enthielten, kontinuierlich an. Sowohl das vermehrte Auftreten als auch die Qualität des Phänomens, blieb von der amerikanischen Presse nicht unbeachtet. 1944 kommentierte Fred Stanley diese Entwicklung und brachte sie in Verbindung mit dem Rückgang des bis dahin gewohnten "war-related material":

*"Possibly as a breathing spell from war and 'hate Nazi' pictures, Hollywood, temporarily at least, has [...] shelved martial projects in favor of films bulging with screams in the night, supercharged criminal phenomena and esthetic murder. Every studio has at least one such picture in production and others coming to a witching boil. [...] This new horror cycle is being launched on a far more ambitious level than the forerunning vampire, werewolf and Frankenstein chillers"*¹⁴³.

Ein bezeichnendes Element der ambitionierten Bemühungen sieht der Autor in den *"fresh psychological efforts"*, die das Wesen der neuartigen Filme bestimmen. Die deutliche Zunahme von Material mit einer Nähe zur Psychologie steht in direkter Verbindung mit Filmgattungen, die tendenziell "düstere" Unterhaltung bieten. Die zwölf Filme, die Stanley allgemein unter dem Label "horror" zusammenfasst, befanden sich zu diesem Zeitpunkt z. T. noch im Projektstadium¹⁴⁴. Unter den genannten Beispielen, die heute u. a. zu der Kategorie *psychological horror* oder Hybridformen des *thriller* gezählt werden, waren auch sechs *films noirs*: "Dark Waters" ('44), "Guest in the House" ('44), "The Phantom Lady" ('44), "Laura" ('44), "The Woman in the Window" ('45) und "Fear" ('46). Den Inhalt von "The Woman in the Window" fasst der Autor folgendermaßen zusammen: *"[The film] deals with the mental degeneration of a staid college professor, who is eventually driven to murder through fear."* Der Artikel zeigt deutlich eine Mode zu solchen Stoffen gegen Ende des Krieges. Dabei handelte es sich zunächst um ein begrenztes Phänomen, da zu dessen Beginn nur bestimmte Filmkategorien, wie *psychological horror*, *gothic thriller*, *psychological thriller* oder der *social problem film*¹⁴⁵ davon betroffen waren. Auch wenn der *film noir*¹⁴⁶ zu dieser Zeit nicht die einzige Filmgattung mit einem "Interesse" an Psychologie darstellte,

142 Borde & Chaumeton 2002, 18

143 New York Times, Stanley 1944, o.S.

144 Bei Stanleys Klassifizierung als „horror“ muss neben dem Informationsstand ebenfalls beachtet werden, dass der Horrorfilm zur Zeit des Artikels bereits eine etablierte Kategorie war und somit zur Verfügung stand. Einige der Filme bewegten sich für damalige Verhältnisse noch in Grauzonen und jungen Entwicklungen, wie dem "psychological thriller", lagen z.T. noch keine klaren Genredefinitionen zu Grunde. So gesehen war diese Kategorisierung nicht unpassend gewählt. Die Genretheorie an sich ist ein recht komplexes Gebiet und Genrebezeichnungen werden außerhalb der Fachliteratur bis heute häufig eher intuitiv angewendet.

muss die Einflussnahme durch diesen Trend dort als stark ausgeprägt angesehen werden¹⁴⁷. Frank Krutnik spricht diesbezüglich von einer *"popularised version of psychoanalysis"*¹⁴⁸, die sich in den 40er Jahren in Bereichen des Hollywoodfilms etablierte und Andrew Spicer gibt zu bedenken: *"[...] film noir's use of psychoanalysis does not represent a detached and in-depth understanding of psychoanalysis per se, but rather an acute sense of its potential to add depth to the conventions of 'blood melodrama'"*¹⁴⁹.

4.2 Überblick über die sichtbaren Auswirkungen des Psychologietrends

Der folgende Abschnitt soll einen ersten Überblick hinsichtlich der sichtbaren Auswüchse des Psychologietrends vermitteln. Im Verlauf des gesamten Kapitels wird versucht, dieses Bild anhand von Aussagen der *noir*-Kritik sukzessive zu ordnen und zu verdeutlichen. Wo es notwendig erscheint, werden diese Aussagen durch eigene Untersuchungen überprüft.

Die Einflussnahme psychologischer Aspekte innerhalb des *film noir*, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen. Offensichtlich ist die Anpassung in Filmen, die Figuren verwenden, welche den verschiedenen Berufsgruppen der Psychologie angehören. So nutzt z. B. "Hollow Triumph" ('48) die Figur des Psychiaters oder der Film "The Woman in the Window" die des Professors für Kriminalpsychologie. In "Conflict" ('45), "The Dark Mirror" ('45) und "The Dark Past" ('48) kommen ähnliche Charaktere vor. Zudem werden in allen drei Filmen Diagnosetechniken der Psychoanalyse angewendet (z.B. Rorschachtest).

Wie Krutnik feststellt, beschränkt sich der *film noir* jedoch nicht auf die Präsenz solcher Figuren und die Anleihen bei psychoanalytischen Konzepten¹⁵⁰. Die von den Filmemachern eingesetzte Palette der *"noir psychology"*¹⁵¹ reicht vom sympathischen Psychotherapeuten bis zum psychopathischen Triebtäter; vom Verdrängungsmechanismus bis zur manischen Obsession; von einer latenten psychologischen At-

145 Neale 1996, 174 f.

146 In der Aufzählung Stanleys mit einem beachtlichen Anteil von 50% vertreten.

147 Grant (Hrsg.), Schirmer Vol. 3, 350

148 Krutnik 1991, 45

149 Spicer 2002, 23 (Gabbard and Gabbard, 1987, pp. 16-37, 73-4)

150 Krutnik 1991, 46

151 Borde & Chaumeton 2002, 19

mosphäre bis zu *"psychotic action and suicidal impulse"*¹⁵². Anhand der folgenden Beispiele soll ein Eindruck hinsichtlich des Umgangs der Filmemacher mit dieser Palette vermittelt werden.

Der Film "Laura" ('44), nutzt u. a. das Handlungsmotiv der Obsession und thematisiert Realitätsverlust: Waldo Lydecker, der Förderer von Laura, entwickelt eine paranoide Obsession zu ihr. Er sieht seine Rolle als Mentor und potenzieller Liebhaber durch andere Männer gefährdet. Da er sie nicht haben kann, will er sie töten, ermordet jedoch die falsche Frau. Da die Leiche entstellt ist, gilt Laura vorerst als tot. Der ermittelnde *detective*, Mc Pherson, ist fasziniert von Lydeckers ikonenhaften Beschreibungen Lauras. Beim Anblick eines Gemäldes auf dem sie portraitiert ist, bekommt diese Faszination ebenfalls obsessiven Charakter und er verfällt (der toten) Laura. Laura taucht wieder auf. Waldo versucht erneut sie umzubringen. Während er mit einem Gewehr auf Laura anlegt sagt er: *"They'll find us together, Laura. As we always have been. As we always should be. As we always will be"*¹⁵³. Der Fokus liegt hier eindeutig auf der psychischen Disposition Waldos und auf der extremen Entwicklung Mc Phersons.

Eines der herausstechenden Themen in "Conflict" ('45) ist die Angst vor dem Verlust der mentalen Integrität. Die Bedrohung der zentralen Figur entsteht durch Täuschung. Richard Mason entlarvt sich selbst als Mörder seiner Frau, nachdem er einer Reihe inszenierter Ereignisse ausgesetzt wird. Nach dem Mord an Katherin Mason riecht Richard ihr Parfum im gemeinsamen Haus, er entdeckt ihre Handschrift auf einem Dokument, ein Schmuckstück taucht auf, das seine Frau trug als sie ermordet wurde und er glaubt, sie auf der Straße gesehen zu haben. Richard zweifelt an seinem Verstand und sucht Rat bei dem befreundeten Psychotherapeuten Dr. Hamilton. Dieser spielt mit Richards Bewusstsein. Er verunsichert ihn zusätzlich durch gezielt zweideutige Bemerkungen. Schließlich kehrt Richard zum Tatort zurück, wo ihn die Polizei und Dr. Hamilton bereits erwarten¹⁵⁴.

In vielen *films noirs* leiden Figuren unter amnesischen Zuständen. Diese können, wie in "Crack-Up" ('46), durch chemische Substanzen verursacht werden oder wie bei "Street of Chance"('42), durch ein physisches Trauma. Typisch für Filme der Nachkriegsjahre, ist jedoch die Amnesie im Zusammenhang mit Kriegstraumata bei heimkehrenden Soldaten¹⁵⁵. So z. B. in "Cornered" ('45), "The Blue Dahlia" ('46), "Somewhere in the Night" ('46) und "The High Wall" ('47).

152 Schrader 1972, in Silver/Ursini 2006, 59

153 "Laura"

154 "Conflict"

155 Vgl. Borde & Chaumeton 2002, 92

Auch mentale Defekte wie die Persönlichkeitsspaltung wurden vom *film noir* aufgegriffen. In "So Dark the Night" ('46) jagt der Ermittler Henri Cassin einen Mörder und muss am Ende feststellen, dass er an Schizophrenie leidet und die Morde selbst begangen hat. "A Double Life" ('48) thematisiert den Identitätszerfall eines Schauspielers. Die Grenzen zwischen den Emotionen seiner eigenen Persönlichkeit und denen seiner Rolle (Othello) verschwimmen zunehmend und er wird zum Mörder.

Wie sich anhand der Beispiele erkennen lässt, muss bezüglich der enormen Bandbreite und des häufigen Vorkommens mentaler Störungen im *film noir*, diesbezüglich von einem wichtigen Charakteristikum gesprochen werden.

4.3 Psychologisierte *film noir* - Ansatz der frühen *noir*-Kritik

Die Kritik hat sich bereits früh mit dem Einfluss der Psychoanalyse auf den *film noir* beschäftigt. Die entsprechenden Ergebnisse und Beobachtungen sollen in diesem Kapitel immer wieder aufgegriffen werden. Der folgende Abschnitt behandelt einen der frühesten Ansätze zu dem Thema.

Zwanghaftes Verhalten und Krankheitsbilder wie Schizophrenie weisen, wie auch die Figur des Psychiaters oder psychoanalytische Konzepte noch eine deutliche Nähe zur Psychoanalyse auf. In Filmen, die solche Elemente verwenden, liegt der Fokus häufig auf der Darstellung und Erklärung des entsprechenden Falles. Borde und Chaumeton unterscheiden diese Filme als "*explicitly psychoanalytical*" kategorisch von "*films of an implicit psychoanalysis*". Letztere arbeiten auf subtileren Ebenen und zeichnen sich eher durch die Erschaffung einer "*psychological atmosphere*" aus: "*the characters obviously have 'complexes', but the author doesn't at all seek to give us the key to these.*"¹⁵⁶ Als exemplarisch hierfür nennen sie die Filme "Leave Her to Heaven" ('45), "Gilda" ('46) und "White Heat" ('49).

Die drei folgenden Analysen sollen Bordes und Chaumetons Schema verdeutlichen und aufzeigen, inwieweit die Filme der impliziten Psychoanalyse zuzuordnen sind.

156 Borde & Chaumeton 2002, 19

Dialogpassage aus "Leave Her to Heaven" ('45):

Russell Quinton:

You actually want the jury to believe that she was that sort of monster?"

Richard:

"[...] A woman who sought to possess everything she loved. Who loved only for what it could bring her. Whose love estranged her father and mother. Whose love possessed her father until he couldn't call his soul his own. Who, by her own confession to me, killed my brother, killed her own unborn child, and who is now reaching from her grave to destroy her innocent sister. Yes, she was that sort of monster"¹⁵⁷.

Die Figur der Ellen Berent in "Leave Her to Heaven" ist besitzergreifend und krankhaft eifersüchtig. Um die Zuwendung ihres Mannes Richard mit niemandem teilen zu müssen vergrault sie Freunde und Familie, lässt Richards gelähmten Bruder hilflos ertrinken und tötet sogar ihr ungeborenes Kind. Sie sieht ihre Stellung jedoch immer noch von ihrer Adoptivschwester Ruth bedroht. Nachdem sie sich Richard offenbart und der sie daraufhin verlassen will, vergiftet sie sich schließlich. Ihren Selbstmord lässt sie so aussehen, als sei sie von Ruth ermordet worden.

Eine weitere Ebene liegt in der Beziehung zwischen Ellen und ihrem verstorbenen Vater. Über deren genaue Natur lassen sich hier nur Mutmaßungen anstellen. Der Zuschauer erfährt jedoch, dass Ellens Liebe die Eltern auseinander brachte und ihren Vater in den Tod trieb. Aufgrund der Ähnlichkeit zwischen Ellens Vater und Richard (im Äußeren und im Intellekt), überträgt sie offenbar ihre Emotionen auf Richard. Ellens krankhaftes Verhalten und die Projektion der Vaterfigur auf Richard können nur als Ergebnisse ihres "Komplexes" gesehen werden. Der eigentliche "Schlüssel" zu ihrer Störung bleibt dem Zuschauer verborgen.

Der Film "Gilda" ('46) konzentriert sich auf die komplizierte Beziehung zwischen seinen drei Protagonisten. Zentrale Faktoren sind die emotionale Abhängigkeit der Charaktere, deren Kontrollversuche, Begierde, gegenseitige Erniedrigung und unterdrückte Emotion. Die Situation und das Verhalten der Figuren stehen hier eindeutig im Vordergrund. Oberflächliche Ziele der Protagonisten lassen sich z. T. noch recht gut ausmachen. Es ist die Unterschwelligkeit der tieferen Motivation für das extreme Handeln der Figuren, durch die der Film seine "psychologische Atmosphäre" kreiert¹⁵⁸.

157 "Leave Her to Heaven"

158 Zu einer ausführliche Beschreibung des Films, siehe McGarry, "Gilda" in Silver/Ward, 1992, 113 f.

Blake Lucas bezeichnet den Gangsterboss Cody Jarrett aus "White Heat" ('49) als *"one of film noir's most crippled and maladjusted protagonists."*¹⁵⁹ Zu den wichtigsten Elementen der Charakterisierung dieses Antihelden zählen die ausgeprägte Fixierung Jarrets auf seine Mutter, seine wiederkehrenden heftigen Kopfschmerzattacken und die berechnende Gewalt. Seine Mutter, die mit seiner Bande mitreist, wird von Jarret verehrt und fungiert als dessen Beraterin. Gemeinsam beschwören sie sein Lebensziel: *"Top of the world"*. Nachdem er im Gefängnis vom Tod seiner Mutter erfährt, verfällt er in wilde Raserei und schlägt vier Wachen nieder bevor er überwältigt werden kann. Unter markerschütterndem Geschrei wird Jarrett aus dem Speisesaal getragen. Der Gefängnisarzt veranlasst die Überführung in eine psychiatrische Einrichtung. Sein Bericht liest *"violent", "homicidal", "probably [has] recurrent periods of normal behavior"*. Auch beim Showdown kommt Jarrets mentaler Zustand besonders extrem zum Ausdruck. Während dem letzten großen Gefecht mit der Polizei schickt er seine Männer kaltblütig in den Tod. Er verschanzt sich auf einem riesigen, kugelförmigen Gastank. Während die Polizei ihn zusammenschießt, lacht er immer wieder hysterisch. Schließlich nimmt sich der sterbende Jarrett, offenbar in einem letzten Akt des Größenwahns, das Leben und sprengt den Tank. Bevor der Feuerball ihn verschluckt, reckt er die Hände gen Himmel und ruft: *"Made it Ma! Top of the world!"*¹⁶⁰. Offensichtlich leidet Jarrett unter einer psychischen Störung. Diese wird jedoch nicht genauer definiert. Sie ist schlichtweg am auffälligen Verhalten des Protagonisten zu erkennen. Dabei steht dieses Verhalten dermaßen im Vordergrund, dass sich der Zuschauer die Frage nach der generellen Motivation dieses Charakters stellen muss. Das Ausbleiben einer Erklärung trägt also zu der von Bordes und Chaumeton beschriebene Atmosphäre bei.

Trotz der Verschiedenheit der Filme im gegenseitigen Vergleich, lässt sich Bordes und Chaumetons Gedanke der *"implicit psychoanalysis"* hier nachvollziehen. Alle Protagonisten scheinen von fatalen, inneren Impulsen gesteuert zu werden. Charaktere und Plots grenzen, wie Leff und Simmons es ausdrücken, an *"Freudian lines"*. Das Gleiche gilt zwar auch für zuvor genannte Filme wie "Conflict" ('45) und "So Dark the Night" ('46), diese liefern jedoch als explizit psychoanalytische Filme wissenschaftliche, respektive pseudowissenschaftliche Erklärungen für das Handeln der betroffenen Charaktere. So beschreibt Dr. Hamilton in "Conflict" beinahe prophetisch den Grund für und das Ergebnis von Richard Masons späterem Verhalten: *"People have impulses. Compulsion drives them to seek. Towards escape; [...] they seek their escape. [...] And so, just when they*

159 Silver/Ward, 1992, 312

160 "White Heat"

Othink they have achieved it, they find they've put on their own hand cuffs"¹⁶¹. Das Schema, welches dieser Aussage zugrunde liegt, muss als Blaupause für viele *films noirs* der 40er Jahre betrachtet werden. Ähnliche Varianten finden sich u. a. in "Double Indemnity" ('44), "The Postman Always Rings Twice" ('46) und in gewisser Hinsicht sogar in "The Pitfall" ('48).

4.4 Psychologisierung der *noir*-Charaktere

Wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, finden sich im *film noir* ausgesprochen viele Figuren, die auf verschiedene Weise von dem bereits Eingangs beschriebenen Psychologietrend im amerikanischen Film beeinflusst zu sein scheinen. Dies gilt in erster Linie für die zentralen Charaktere des *film noir*. Die Abschnitte 4.4.1 bis 4.1.3 widmen sich der eingehenderen Untersuchung der Charaktere, der verwendeten Mittel zur Psychologisierung der Figuren und des Einsatzes narrativer Strategien in diesem Zusammenhang. Der Fokus liegt dabei auf Aussagen verschiedener Kritiker und nach Möglichkeit der eigenständigen Darlegung und Überprüfung am Beispiel.

4.4.1 Untersuchung der *noir*-Charaktere auf ihre konstruierte psychologische Motivationsgrundlage, ihr Verhalten und die psychischen Konsequenzen ihres Handelns

*"The thrillers of the 1940s represented a shift from earlier crime films in the extent to which they foregrounded the psychology of crime. [...] there is a more general emphasis on the motives for and the psychological repercussions of the criminal act. [They are] concerned, in different ways, with the psychological drama of characters who become embroiled in the commission of crime and its consequences"*¹⁶².

In diesem Abschnitt soll anhand eines Modellversuchs dargestellt werden, wie der *film noir* mit Handlungsmotiven und den psychischen Auswirkungen der Handlung auf seine Figuren umgeht. Außerdem sollen auffällige psychische Konstruktionsmuster der *noir*-Charaktere genauer untersucht werden. Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, ist im *film noir* der mentale Status einer Figur von Bedeutung für ihre Motivation und ihr Handeln. Neale spricht diesbezüglich von der Verwendung der *"psychoanalysis as frameworks within which to explore, describe and motivate ex-*

161 "Conflict"

162 Krutnik 1991, 46 f

treme psychological states", seitens der Filmemacher¹⁶³. Was die Konstruktion dieses psychischen Zustandes angeht, sind sich wiederholende Muster in den Filmen zu beobachten. Dementsprechend soll versucht werden diese darzulegen und hinsichtlich "*motives*" und/oder "*repercussions*" zu untersuchen. Nach diesem Schema sollen auch spezifische Fälle abgebildet werden. Darüber hinaus sollen nach Möglichkeit neu gewonnene Erkenntnisse in ein eigenes Modellsystem eingeordnet werden. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich bei den behandelten Fällen um Beispiele der expliziten oder impliziten Psychoanalyse im Sinne Bordes und Chaumetons handelt. Einschränkend legt die Untersuchung ihren Fokus auf den Aspekt der "*psychology of crime*" und auf die Motivation von Figuren, die ein auffälliges, situationsbedingtes Verhalten innerhalb eines potentiell kriminellen Handlungsrahmens zeigen (Man denke hier an die Odyssee des unschuldigen Al Roberts in "Detour"). Inbegriffen sind auch Figuren, deren Verhaltensmodi, gemessen an ethisch-moralischen Idealvorstellungen, als abnorm bezeichnet werden können (z.B. Sadismus) und daher eine Nähe zur "*psychology of crime*" aufweisen.

Figuren wie Ellen Berent ("Leave Her to Heaven" ('45)), Henri Cassin ("So Dark the Night" ('46)), "The Judge" ("Follow Me Quietly" ('49)), Martin Harrow ("M" ('51)) und Emmett Myers ("The Hitch-Hiker" ('53)) weisen eine schwerwiegende mentale Dysfunktion auf. Diese scheint sämtliche Impulse zu verursachen, die zu den kriminellen Handlungen der Figuren führen und macht sie zu Monstern.

Mögliche Darstellungsformen dieses Typus können nach dem "*motives/repercussions*" Schema abgebildet werden:

"Motives":

A. Darstellung Ursache und Impulsauslöser

Bsp. "Leave Her to Heaven":

Der Zuschauer ist sich Ellens krankhafter Eifersucht in Bezug auf ihren Ehemann an dieser Stelle bereits bewusst. Eine nicht weiter definierte Störung verursacht ihr extremes Verhalten. Ihr grundlegendes Motiv ist es, potentielle Konkurrenten um die Aufmerksamkeit ihres Mannes auszuschalten. Die Unterhal-

163 Neale 2009, 169:

tung über Ellens Schwangerschaft zwischen Ellen und ihrer Schwester vor dem Schlafzimmerspiegel kann als Impulsauslöser betrachtet werden. Ellen: *"I hate the little beast. I wish it would die."*¹⁶⁴

B. Darstellung Impulsbildung und Tat

Bsp. "Leave Her to Heaven":

Der Zuschauer wohnt dem Prozess der Bildung des Gedankens an die Tötung von Ellens Fötus direkt bei. Dieser kann anhand des Wandels ihres Gesichtsausdrucks nachvollzogen werden. Verzweiflung und Hass weichen einem triumphalen Lächeln. Sie agiert kühl und berechnend bei der Vorbereitung ihrer Tat. Sie wählt ein überlanges Nachtgewand und hochhackige Schuhe, frischt ihr Make-Up auf, vergewissert sich, dass sie nicht beobachtet wird und stürzt sich schließlich die Treppe hinunter.

Dem Zuschauer bleibt die Interpretation des Wahrgenommenen überlassen.

"Repercussions":

A. Darstellung Tat und Auswirkung (Bestätigung)

Bsp. "M" ('51):

Der Kindesmörder Martin Harrow unterliegt regelmäßig seinen zwanghaften Impulsen. Er behält die Schuhe seiner Opfer als Trophäen. Durch das Spiel mit den Schnürsenkeln erreicht er offensichtlich einen Zustand der Erregung. Sobald diese ihren Höhepunkt erreicht, "erwürgt" er eine kleine Tonfigur. Es entsteht der Eindruck als erlebe er auf diese Weise seine Taten vor dem geistigen Auge erneut. Vermutlich durchlebt er während den eigentlichen Morden ähnliche Gefühle. Es kann in diesem Falle also von einer Form der Bestätigung durch eine Tat oder deren gedankliche Nachahmung ausgegangen werden.

164 "Leave Her to Heaven"

B. Darstellung Auswirkung (Zwiespalt)

Bsp. "M":

Während seines Prozesses fleht Martin Harrow darum bestraft zu werden. Dies ist Ausdruck eines Bewusstseins über sein unkontrollierbares Verhalten. Er steht den eigenen Taten zwiespältig gegenüber. Ihm ist bewusst, dass er sich nicht steuern kann und seinem Zwang nur durch die Aufgabe seiner Freiheit oder seiner Existenz Einhalt geboten werden kann.

Das Verhalten solcher Charaktere ist aufgrund ihrer Störung zwanghaft. Sie werden vollständig von dieser kontrolliert. Solche Figuren finden sich ausschließlich unter den Antagonisten des *film noir*. Im speziellen Falle der Persönlichkeitsspaltung, bildet die Mischform aus Protagonist und Antagonist in einer Person eine mögliche Ausnahme. Bei "So Dark the Night" zeichnet sich diese Variante durch eine abrupte Wandlung vom Protagonisten zum Antagonisten aus. Nämlich zum Zeitpunkt der Entdeckung von Cassins Krankheit. Der sukzessive Aufbau der Ellen Berent als gestörter Charakter, stellt einen ähnlichen Wandel dar.

Hypothetisch ist bei diesen Figuren von einem, aus ethisch-moralischer Sicht, "normalen" Verhalten auszugehen, würde man deren mentale Störung vom Gesamtbild subtrahieren.

Es entsteht das Bild einer *zwanghaft handelnden Figur mit dominanter Störung*.

Eine weitere Regelmäßigkeit liegt in dem Erscheinen von Figuren, deren Verhalten von einem psychischen Defekt beeinflusst wird. Jedoch werden diese Charaktere offenbar nicht alleine von ihrer Störung kontrolliert. Sie verfügen also bis zu einem gewissen Grad über Entscheidungsneutralität.

Mögliche Darstellungsformen nach dem "motives/repercussions" Schema ergeben sich wie folgt:

"Motives":

A. Darstellung Motivation, Impuls und Tat

Bsp. "Kiss of Death"

Tommy Udo ist auf der Suche nach Peter Rizzo. In dessen Wohnung trifft er lediglich die im Rollstuhl sitzende Mutter Rizzos an. Nachdem die Befragung nach Rizzos Aufenthaltsort ergebnislos bleibt, fesselt Udo sie mit einem Kabel an ihren Rollstuhl und stürzt sie die Haustreppe hinunter in ihren Tod. Dieser Vorgang wird von dem un-

heimlichen Gelächter Udos begleitet. Er unternimmt auch keinen weiteren Versuch Informationen zu erpressen. Selbst die Bereitschaft der Ma Rizzo ihm alles zu sagen, kann Udo nicht davon abbringen sie zu töten. Der Strom der hervorsprudelnden Informationen endet in dem Todesschrei der alten Mrs. Rizzo.

Das oberflächliche Motiv, Peter Rizzo ausfindig zu machen, wird von dem unterschwelligen Impuls dessen Mutter zu töten überlagert. Selbst das mögliche Motiv einer kalkulierten Rache an Rizzo, kann Udos kindliche Freude and dem grauenvollen Mord nicht alleine erklären.

B. Darstellung Motivation und Tat

Bsp. ("Kiss Me Deadly" ('55)

Mike Hammer versucht einem Pathologen einen Schlüssel abzukaufen, den dieser der Leiche einer Frau entnommen hat. Hammer kann nicht genug bezahlen und der Pathologe sieht keinen Anlass, das bereits erhaltene Geld zurückzugeben. Als dieser den Schlüssel zurück in die Schreibtischschublade legt, stößt Hammer die Schublade zu und quetscht die Hand des Pathologen mit aller Kraft ein. Er hält den vor Schmerzen schreinden Mann für zehn Sekunden(!!) auf diese Weise fest. Die starke Befriedigung, die Hammer aus diesem sadistischen Akt erlangt, wird durch sein diabolisch-genüßliches Lächeln transportiert. Für Hammer wäre es ein Leichtes gewesen, dem alten Mann den Schlüssel auf eine weniger qualvolle Art abzunehmen. Das grundlegende Motiv ist der Gewinn eines Gegenstandes und ein psychischer Aspekt motiviert die Grausamkeit.

"Repercussions":

A. Darstellung Auswirkung

Bsp. Cody Jarrett ("White Heat" ('49)

Die unterschwelligen Motive des Cody Jarrett, ob nun bedingt durch seine Störung oder auf Basis seiner Prägung, bleiben dem Zuschauer verborgen. "White Heat" kann als Sequenz eines andauernden psychologisch gestalteten Widerhalls von Jarretts Handlung betrachtet werden. Dies gilt sowohl für ihn, wie im weitesten Sinne auch für sein Umfeld. Er dominiert, zwischen normalem Verhalten und psychotischen Episoden wechselnd, seine Umgebung völlig. Dadurch wird er in der Rolle des Anführers zu

einer unberechenbaren Kraft. Sein psychisches Leiden wird durch parallel auftretende Kopfschmerzattacken bis in die physische Welt erweitert. In diesen Phasen ist er verwirrt und verwundbar und auf den Schutz seiner Mutter angewiesen.

B. Darstellung Tat und Auswirkung

Bsp. "Gun Crazy"

Offenes Thema des Films ist die Faszination für Schusswaffen und das Machtgefühl, das mit dem Tragen und Abfeuern einer Waffe verbunden ist. Dies liefert im besten Falle einen Hinweis auf die Motive für die Morde der Annie Laurie Starr. Die treibende Kraft ihres Verhaltens ist für den Zuschauer jedoch zu keiner Zeit wahrnehmbar.

Der folgende Dialog ist der einzige Erklärungsversuch. Bart: *"Why do you have to murder people? Why can't you let them live?"* Annie: *"Because I had to. Because I was afraid. Because they would have killed you. [...] It's always because I get scared. I get so scared I can't even think. I can just kill"*¹⁶⁵. Dabei handelt es sich um den expliziten Verweis auf einen psychischen Aspekt als Ursache für die Morde. Die Tatsache, dass Annie auch unbewaffnete Menschen in Situationen erschießt, die in keinem Falle bedrohlich sind, degradiert ihre Aussage zu einer Rechtfertigung gegenüber Bart.

Die Situation in der der Dialog stattfindet ist ein Paradebeispiel für die *"psychological repercussions of the criminal act"*. Krutnik spricht im weiteren Sinne von einem *"circuit of conflicting desires and motivations"*¹⁶⁶ als typisch für den *film noir*. Diese Beobachtung lässt sich auch auf dieses Beispiel übertragen. Dargestellt werden hier sowohl die innere Zerrissenheit Barts, als auch die Hilflosigkeit Annies gegenüber ihren Taten. Der Konflikt für Bart besteht zwischen der emotionalen Abhängigkeit zu Annie und moralischen Empfindungen in Bezug auf ihr Verhalten.

Mehrere Kritiker, darunter Krutnik und Leff/Simmons¹⁶⁷, weisen auf die Konstruktion der noir-Figuren nach einem Rahmengerüst für psychologisch wahrscheinliches Verhalten hin¹⁶⁸. Demnach nutzt der *film noir* Theorien der Psychoanalyse zur Charakterisierung seiner zentralen Figuren. Dieses Grundgerüst kann als Träger für eine psychische Störung wie anfangs beschrieben dienen. Darüber hinaus schafft es Motive und, im generellen Sinne, die Basis für ein Verhalten, das nicht in Verbindung mit ei-

165 "Gun Crazy"

166 Krutnik 1991, 49

167 Leff/Simmons 1990, 131

168 Krutnik 1991, 46 ff.

ner sichtbaren oder suggerierten Störung gebracht werden kann. Interessant ist hier lediglich jenes auffällige Verhalten, welches im Zusammenhang mit der *"psychology of crime"* steht. Hier gilt es also grundsätzlich zwischen dem Verhalten einer Figur auf Basis ihrer mentalen Störung und dem, auf der erweiterten Basis ihrer konstruierten sozialen, bzw. psychologischen Prägung zu unterscheiden.

Figuren, die diese Charakteristik aufweisen, sind: Tommy Udo ("Kiss of Death" ('47)), Cody Jarrett ("White Heat" ('49)), Annie Laurie Starr ("Gun Crazy" ('50)), Ralph Cotter ("Kiss Tomorrow Goodbye" ('50)) und Mike Hammer ("Kiss Me Deadly" ('55)). Solche Charaktere finden sich in der Form des Protagonisten (z. B. Mike Hammer) oder des Antagonisten (z. B. Tommy Udo) im *film noir* wieder. In einigen Fällen ist die Störung der Figur jedoch nicht sofort ersichtlich. So z. B. bei Annie Laurie Starr. Anfangs kann sie selbst als Verbrecherin noch Sympathie beim Zuschauer wecken. Dies ändert sich mit der unnötigen Ermordung wehrloser Menschen. Für diese Taten findet jedoch selbst die Protagonistin keine plausible Erklärung. Dadurch wird dem Zuschauer das Vorliegen einer psychischen Störung suggeriert. Würde, hypothetisch betrachtet, bei diesen Charakteren die jeweilige psychologische Beeinträchtigung entfallen, ist anzunehmen, dass dies nur begrenzt Einfluss auf sie hätte: Tommy Udo ist ohne seine psychopathische Tendenz immer noch ein Mörder und Annie Laurie Starr ohne ihren Tötungsdrang immer noch eine Bankräuberin.

Dieser Charaktertypus kann als *dual motivierte Figur mit beeinflussender Störung* bezeichnet werden.

Bemerkenswert ist ebenfalls das Auftreten von Figuren, die augenscheinlich nicht unter einer psychischen Dysfunktion leiden. Ihr Verhalten richtet sich ausschließlich nach den Vorgaben ihrer Charakterisierung, wie sie auch bei Figuren der anderen Kategorien vorkommt. Eine solche Figur handelt demnach auf Basis einer freien Motivation. Grundsätzlich ist dieser, auf den ersten Blick, "normale" Charaktertyp nur von Interesse, weil sein Verhalten z. B. im Zusammenhang mit der *"psychology of crime"* Rückschlüsse auf das Vorhandensein eines bewusst gestalteten psychologischen Grundgerüsts zulässt.

Das "motives/repercussions" Schema hilft bei der Einordnung:

"*Motives*":

A. Darstellung Tat / Auswirkung

Bsp. "Double Indemnity"

Phyllis Dietrichsons zentrale Motivation ist offenbar Gier. Als Frau eines reichen Mannes, scheint sich ihr Lebensstandard kaum noch verbessern zu lassen. Allerdings strebt sie höhere Ziele an. Bedeutend ist hier die kaltblütige, berechnende Art, mit der sie diese verfolgt. Die Zeichnung ihrer treibenden Kraft nimmt dabei ein beinahe pervers erscheinendes Ausmaß an. Beispielhaft dafür ist der Moment, in dem ihr Mann direkt neben ihr auf dem Beifahrersitz von Neff erdrosselt wird. Ihr archaisches Lächeln, das von dem Gurgeln ihres sterbenden Mannes untermalt wird, erweckt den Eindruck von höchster Erfüllung und Selbstzufriedenheit. Der Schlüssel zu dieser maßlosen Verachtung, die sie ihrer Umwelt entgegenbringt, scheint tief in ihrer Psyche verwurzelt zu sein.

Die Darstellung von Phyllis Reaktion geht deutlich über die notwendige Charakterisierung im Rahmen der elementaren Anforderungen des Erzählens einer Geschichte hinaus. Sie verleiht ihrer Charakterisierung jedoch Tiefe indem eine Böartigkeit gezeigt wird, die so extrem ist, dass sie rein rational nicht ausreichend begründet werden kann.

B. Darstellung Impulsbildung / Impuls

Bsp. "Murder, My Sweet"

Ann:

"You know, I think you're nuts. You go barging around without a very clear idea of what you're doing. Everybody bats you down, smacks you over the head, fills you full of stuff and you keep right on hitting between tackle and end. I don't think you even know which side you're on."

Marlowe:

"I don't know which side anybody's on. I don't even know who's playing today"¹⁶⁹.

169 "Murder, My Sweet"

Der Wortwechsel vermittelt einen exzellenten Eindruck bezüglich der Handlung des Films. Das oberflächliche Motiv für Privatdetektiv Philip Marlowe macht der Film an mehreren Stellen deutlich: Geld. Die Aufklärung des Falles wird mit fortschreitender Handlung jedoch so gefährlich, dass es fraglich ist, ob der Protagonist tatsächlich Leib und Leben für ein paar Dollar riskiert. Die Frage nach der eigentlichen Motivation der Figur steht hier überdeutlich im Raum. Besonders, da der Zuschauer durch eine Traumsequenz erfährt, dass Marlowes Unterbewusstsein Angst empfindet und sich nach der Flucht vor der Situation sehnt. Dadurch wird ein Ungleichgewicht hergestellt. Der Überlebenstrieb steht gegen den ungreifbaren Drang den Fall zu lösen.

"Repercussions":

A. Darstellung Ereignis / Auswirkung

Bsp. "Detour"

Der sensible Barpianist Al Roberts wird ohne eigene Schuld auf einer Reise unumkehrbar in unglückliche Ereignisse verwickelt, die ihn wie einen kaltblütigen Mörder und Betrüger aussehen lassen. Dem Betrachter erscheint er wie das gequälte Versuchskaninchen im Labyrinth eines sadistischen Wissenschaftlers. Der Film entspricht der Erzählung der Ereignisse durch Roberts selbst. Vor den Augen des Zuschauers wird die kontinuierliche psychische Dekonstruktion seiner Figur betrieben. Dies geht so weit, bis außer purem Leid nichts mehr von ihm übrig ist und der Beobachter direkten Zugang zu Al Roberts malträtierte Seele zu haben scheint. "Detour" legt seinen Fokus auf die "psychological repercussions" der Ereignisse auf seinen Protagonisten.

B. Darstellung Tat / Auswirkung

Bsp. "Conflict"

Richard Masons Angst vor der Enttarnung als Mörder seiner Frau und die Angst vor dem Verlust seines Verstandes sind die bedeutenden psychischen Auswirkungen seiner Tat. Richards Freund, der Psychotherapeut Dr. Hamilton verdächtigt ihn und setzt ihn inszenierten Ereignissen aus, die ihn an seinem Verstand zweifeln lassen. Diese Belastung wird im Laufe des Films immer stärker und überfordert ihn total. Um Gewissheit zu haben, dass seine Frau tatsächlich tot und er nicht wahnsinnig ist, kehrt er an den Tatort zurück, wodurch er sich verrät. Am Ende seiner geistigen Kräfte und froh, dass das Spiel mit seinem Verstand nun vorbei ist, nimmt er seine Verhaftung scheinbar erleichtert hin.

Auch dieser Typus kommt sowohl unter den Protagonisten, als auch den Antagonisten des *film noir* vor. Beide Konstellationen treten dort zahlreich auf und können die verschiedensten Formen annehmen.

Charaktere, die dieser Konstruktionsform entsprechen sind: Phyllis Dietrichson u. Walter Neff ("Double Indemnity" ('44)), Philip Marlowe ("Murder, My Sweet" ('44)), Richard Mason ("Conflict" ('45)), Al Roberts ("Detour" ('45)), Richard Wanley ("The Woman in the Window" ('45)), Cora Smith u. Frank Chambers ("The Postman Always Rings Twice" ('46)), Nick Bianco ("Kiss of Death" ('47)) und Bart Tare ("Gun Crazy" ('50)). Die Grenzen zwischen der bewussten Verwendung des psychoanalytischen "Baukastens" und einer glaubhaften und vielschichtigen Darstellung menschlicher Emotion und menschlichen Verhaltens, die auf Lebenserfahrung, Vorstellungskraft, einer hervorragenden Leistung des Autors, Regisseurs oder der Schauspieler beruht, verschwimmen hier recht schnell. Es besteht also die Gefahr der Überinterpretation. Daher ist die Aufstellung der Beispiele so exklusiv wie möglich gestaltet.

Diese Charakterform soll als *frei motivierte Figur* bezeichnet werden.

Die angeführten Beispiele bestätigen die Aussagen von Kritikern wie Neale und Krutnik. Charakterisierung, Motivation und Verhalten der Figuren weisen eindeutig eine Nähe zu Aspekten der Psychoanalyse auf. So eingefärbte Elemente treten in einer solch hohen Konzentration auf, dass von einer bewussten Verwendung eines psychoanalytischen "Baukastens" seitens der Filmemacher ausgegangen werden muss.

Bezüglich der psychischen Konstruktion der noir-Charaktere lassen sich drei Grundmuster erkennen:

Typ A. Bei der *zwanghaft handelnden Figur mit dominanter Störung* stellt die mentale Dysfunktion die ausprägungsstärkste Basis für Motivation und Verhalten des Charakters dar. Die Dysfunktion ist als Teil des psychologischen Grundgerüsts zu sehen. Figuren wie Martin Harrow zeigen zwar auch rationale Verhaltensphasen (z.B. während ihm der Prozess gemacht wird), diese sind aufgrund der Dominanz ihrer Störung jedoch zu vernachlässigen. Dieser Typus stellt eine spezielle Form des Antagonisten dar, die sich durch ihre zwanghafte Fixierung auf ein Ziel definieren lässt.

Typ B. *Dual motivierte Figuren mit beeinflussender Störung* wie Mike Hammer verfügen über ein psychisches Grundgerüst, das Motivation und Verhalten auf zwei Ebenen bestimmt. Einerseits die augenscheinlich "gesunde" Ebene, die unauffälliges bis exzentrisch erscheinendes Verhalten motiviert. Andererseits die gestörte Ebene, die je nach Figur in unterschiedlicher Ausprägung hervortreten kann und ihrerseits Moti-

vation und Verhalten bestimmt. Im Falle des Mike Hammer ist das Bedürfnis andere Menschen zu quälen und das damit verknüpfte Lustempfinden eine sichtbare Ausformung dieser zweiten Ebene¹⁷⁰.

Dieser Typus ist grundsätzlich dazu in der Lage, sein Handeln und seine Ziele selbst zu bestimmen. Aufgrund seiner Eigenschaften kann er jedoch auch durch seine Störung beeinflusst werden und es besteht die Möglichkeit einer krankhaften Fixierung auf ein Ziel (Z. B. das Ziel des Cody Jarrett: "Top of the world."). Er ist nicht auf die Variante des Protagonisten oder des Antagonisten beschränkt.

Typ C. Die *frei motivierte Figur* besitzt ebenfalls ein bewusst gestaltetes psychisches Grundgerüst. Auffällig ist ihre plastische Charakterisierung nach dem von Krutnik beschriebenen Prinzip der "*psychological verisimilitude*"¹⁷¹ (z.B. Al Roberts oder Nick Bianco). Allerdings stellt der *film noir* nicht nur plausible oder wahrscheinliches Verhalten seiner Figuren dar. Beispielhaft hierfür sind Philip Marlowe und Phyllis Dietrichson. Es sind besonders diese exzentrisch erscheinenden Verhaltensmuster, die diesen Figuren eine psychologische Tiefe geben und den Filmen ihre "*psychological atmosphere*"¹⁷² verleihen. Die Zeichnung der Figuren geht dabei, wie auch bei den anderen Charaktertypen, z. T. weit über das notwendige Maß hinaus. Motive wie sexuelle Attraktion (Walter Neff), das Streben nach Macht oder Geld (Phyllis Dietrichson), die Befreiung aus einer schlechten Situation (Nick Bianco), Kampf um Kontrolle, Dominanz oder Anerkennung ("Gilda" ('46)) und Motive wie Bedrängnis (Richard Mason) oder psychische Komplexe (Mark Dixon, "Where the Sidewalk Ends" (')), stehen bei Typ C jedoch besonders im Vordergrund. Die freie Entscheidung ein Ziel zu verfolgen, wird hier in manchen Fällen durch einen ungreifbaren Drang, eine in der Psyche der Figur verborgene Motivation ergänzt (z.B. Philip Marlowe oder Phyllis Dietrichson). Auch die psychischen Auswirkungen der Ereignisse auf diese Figuren, werden häufig sehr deutlich geschildert. Wie Typ B beschränkt sich dieser Typus nicht auf die Variante des Protagonisten oder des Antagonisten.

Der Untersuchung ist zu entnehmen, dass der *film noir* "psychisch aktive" Charaktere in zentralen Rollen verwendet. Manche Figuren werden von einer massiven mentalen Dysfunktion getrieben oder beeinflusst. Andere noir-Charaktere erscheinen häufig zunächst als Herr ihrer Situation. Wie bei Walter Neff kann es jedoch vorkommen, dass sie an irgend einem Punkt die Kontrolle verlieren, weil sie äußeren Reizen erlie-

170 Besonders das Fehlen offensichtlicher Motive wirkt im Zusammenhang mit den Gewaltakten im *film noir* häufig als Katalysator. Die Brutalität erscheint willkürlich, die Taten irrational und krankhaft. Dadurch erzielt das Handeln einer Figur eine noch verstörendere Wirkung. Die Irrationalität, die einem solchen Verhalten zu Grunde liegt, wird in Filmen wie "Kiss of Death" ('47) oder "Gun Crazy" ('50) besonders deutlich. Borde und Chaumeton heben diesen Aspekt als besonders markant im *film noir* hervor [Borde & Chaumeton 2002, 19] ["Psychoanalysis] has underlined the irrational character of criminal motivation [...]".

171 Krutnik 1991, 46 ff.

172 Borde & Chaumeton 2002, 19

gen oder wie Al Roberts ohne eigene Schuld in etwas verwickelt werden, dass sie nicht kontrollieren können. An diesem Punkt werden die Filme zu einer Art psychologischen Studie ihrer Protagonisten.

*"[These films] are what one might call 'true to life'. [...] The essential question is [...] how does this protagonist act?"*¹⁷³

Handlungsmotive und psychische Auswirkungen der Handlung werden im *film noir* entsprechend der psychischen Disposition seiner Figuren dargestellt und/oder von einem umfassenden und stilisierten psychischen Grundgerüstes bestimmt. Die Geschichten werden dabei so erzählt, dass der Fokus des Betrachters auf diese Aspekte gelenkt wird. Gute Beispiele hierfür sind der Treppensturz der Ellen Berent (Typ A) und die Dialogsituation zwischen Annie Laurie Starr (Typ B) und Bart Tare (Typ C).

4.4.2 Die Vorgeschichte als Basis für Motivation und Verhalten

Die vorangegangene Untersuchung der Charaktere hat gezeigt, wie deren Motivation und Verhalten von ihrem psychischen Grundgerüst und, in extremen Fällen, von einer mentalen Dysfunktion bestimmt wird.

Neben der Dysfunktion als wichtiges Element bei der Formgebung psychologisch "aktiver" Figuren, sticht im auch die psychische Prägung durch eine konstruierte Vorgeschichte besonders hervor. (Allgemein bekannte Faktoren sind hier z. B. Eltern, Umfeld, einschneidende Erlebnisse, etc.) In vielen *films noirs* wird der zentralen Figur eine Vorgeschichte angehängt. Dieses Element ist, für den Zuschauer deutlich wahrnehmbar, in die Plots der Filme eingeflochten. Beispielhaft sind in diesem Zusammenhang die Filme "Kiss of Death" ('47), "Where the Sidewalk Ends" ('50) und "The Hitch-Hiker" ('53).

Die Vorgeschichte des Mörders Emmett Myers in "The Hitch-Hiker" gestaltet sich einerseits über die Prägung durch seine Eltern, andererseits durch seine körperliche Deformation. Die in die Geschichte eingestreuten Informationen, lassen darauf schließen, dass Myers *"curious personality may be the result of parental hatred compounded by the physical deformity of a right eye that cannot close, even when he is asleep"*¹⁷⁴.

173 Frank 1946, in Silver/Ursini 2003, 16 [Nino Frank bezog seine Aussage auf die Filme "The Maltese Falcon" ('41), "Double Indemnity" ('44) und "Murder, My Sweet" ('44).

174 Porfirio/Silver in Silver/Ward, 1992, 130

Der zu Gewalt neigende *police detective* Mark Dixon ("Where the Sidewalk Ends") lebt im Schatten seines verstorbenen Vaters: *"My father was a thief. He died when I was seventeen, trying to shoot his way out of jail. I worked all my life to try to be different from him."*¹⁷⁵ Der Zuschauer erfährt also, dass Dixon die Phase seines Heranwachsens ohne Vaterfigur erlebt hat (Gefängnisaufenthalt des Vaters) und mit 17 zur Halbwaise wurde. Ein sichtbarer Auswuchs von Dixons Vorgeschichte ist die Verachtung gegenüber dem Vater, die über seinen Tonfall vermittelt wird. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, dass Dixon diesen Hass auf Verbrecher projiziert: Im Film wird er wegen seiner exzessiven Gewaltanwendung sogar verwarnt. Seine emotionale Verunsicherung wird durch übermäßig aggressive oder defensive Reaktionen auf Bemerkungen über seinen Vater deutlich. Ferner wird er als Einzelgänger charakterisiert und tritt gegenüber der Frau, die ihm gefällt, unsicher auf. Er hält sie auf Distanz, da er sich, wie er sagt, als schlechten Umgang sieht und sie etwas besseres verdient. Im Falle des Mark Dixon führt seine Vorgeschichte zu einem ausformulierten Komplex, wie Borde und Chaumeton ihn im Zusammenhang mit dem *film noir* beschrieben haben¹⁷⁶.

Die Vergangenheit des Protagonisten scheint durch die auffällige Berufswahl und den damit verbundenen Kontakt mit Verbrechern, die seinen Vater kannten, dauerhaft präsent: *"I didn't want to end up like Xandy Dixon's kid. That's what every hood in New York calls me: Xandy Dixon's kid. And the men in the department - behind my back. I wanted to end up as a cop. And that's what I'm going to do"*¹⁷⁷.

Die Anwendung der Vorgeschichte als psychologisierendes Werkzeug ist in beiden Beispielen gut ersichtlich. Mit der Vita erschaffen die Filmemacher sowohl eine Basis für Motive, wie auch die Rechtfertigung und eine Erklärung für das auffällige Verhalten einer Figur. Hier findet sich ein weiterer Beleg für die gezielte Instrumentalisierung des komplexen Zusammenspiels von Wünschen, Ängsten, Bedürfnissen, Zwängen und Attraktion oder Abwehrhaltungen zur Psychologisierung der *noir*-Charaktere.

175 "Where the Sidewalk Ends"

176 Borde & Chaumeton 2002, 19

177 "Where the Sidewalk Ends"

4.5 Untersuchung der narrativen Strategien im Zusammenhang mit der Psychologisierung des *film noir*

Die Abschnitte 4.4.1 und 4.4.2 haben gezeigt, wie sehr der Fokus der verwendeten Techniken zur Integration psychologischer Elemente auf den Charakteren liegt. Neale argumentiert, dass ein genereller Fokus auf Handlungsmotive und emotionale Verstrickungen, sowie auf spezifische Situationen der Figuren, nicht nur im *film noir* zu finden ist. "[...] [T]hey can also be found in the gothic woman's fim, the period thriller, and in [the] psychological melodrama."¹⁷⁸. Eine Aussage Richard Maltbys präzisiert in dieser Hinsicht die Unterschiede zwischen dem *film noir* und den von Neale angeführten Filmgattungen:

"What differentiates film noir from other psychological crime and social problem films of this period is that through the use of flashbacks, subjective camera and other visual and narrative analogues for his disturbed mental state, the controlling perception of film noir is that of the maladjusted protagonist, whose world we enter [...]"¹⁷⁹.

Dem ist zu entnehmen, dass sich die Ausprägung des Psychologietrends innerhalb des *film noir* im Vergleich zu anderen Filmen hervorhebt. Darüber hinaus wird deutlich, dass diese Beobachtung in direktem Zusammenhang mit dem bewussten Einsatz bestimmter Techniken gesehen werden muss. Die *"visual and narrative analogues"* von denen Maltby spricht, wurden jedoch, wie die folgende Analyse zeigen soll, nicht ausschließlich zur Darstellung des *"disturbed mental state"* des *"maladjusted protagonist"* verwendet. Dieser Abschnitt beschäftigt sich detailliert mit der subjektiven Narration des *film noir* indem die Erkenntnisse der Kritik aufgegriffen und zusammengefasst werden. Nach Möglichkeit sollen auch eigene Beispiele und Gedanken in die Untersuchung einfließen.

4.5.1 Die objektive Erzählperspektive als Mittel zur Erschaffung von Subjektivität

Eine dieser subjektivierenden Techniken ist die bemerkenswert häufig vorkommende Schilderung eines Verbrechens aus der Sicht des Kriminellen¹⁸⁰. So z.B. in "Double Indemnity" ('44), "Conflict" ('45), "The Postman Always Rings Twice" ('46) und "White Heat" ('49).

178 Neale 2009, 168 f.

179 Silver/Ward, 1992, 381

180 Borde & Chaumeton 2002, 18

In "Conflict" wird der Zuschauer als Zeuge unmittelbar in die emotionale Krise zwischen Richard Mason und seiner Ehefrau Katherine involviert. Es wird deutlich, wie sehr sich beide voneinander entfremdet haben. Der routinierte Streit um Banalitäten mündet in eine ruhige aber intensive Auseinandersetzung. Sie wirft ihm vor, er sei in ihre jüngere Schwester Evelyn verliebt, was er zugibt. Sie agiert distanziert und verletzend, er resigniert und trotzig zugleich. Katherine macht ihm klar, dass sie freiwillig niemals das Feld räumen wird. Im weiteren Verlauf erlebt der Zuschauer Richards Faszination für Evelyn, seinen inneren Konflikt und die Entstehung des Gedanken an den Mord an seiner Frau.

Es ist die Perspektive der Erzählung, die dem Zuschauer durch die Nähe zu Richard ermöglicht, seine tieferen Beweggründe und Emotionen nachzuvollziehen. Zwar erschafft die Perspektive nicht das fein gesponnene Netz der relevanten Informationen, jedoch bestimmt sie, welche Informationen zur Verfügung stehen. Der Zuschauer erhält sie zudem aus erster Hand. Dieses Konzept des Teilhabenlassens, muss aufgrund der häufigen Nutzung im *film noir*, zu dessen typischem Repertoire gezählt werden.

4.5.2 *Flashback* und *voice-over* Erzählung

Flashback und *voice-over* Narration werden meistens in Kombination miteinander eingesetzt¹⁸¹¹⁸². Verbunden, dienen beide Techniken grundsätzlich der Schilderung bereits vergangener Ereignisse¹⁸³. Dadurch ergibt sich die Verknüpfung von filmischer Gegenwart und Vergangenheit als zeitliche Ebenen. Wichtig ist, dass die Vergangenheit als subjektives Erlebnis von einer Figur erinnert und wiedergegeben werden kann. Es lassen sich hier mehrere Anwendungsformen unterscheiden: die punktuelle Rückblende als einzelnes Element (z. B. "The Blue Gardenia" ('53)) oder die Rückblende als Rahmen für einen großen Teil der Handlung (z. B. "Dead Reckoning" ('47))¹⁸⁴. Auch die Verbindung beider Formen zu einer komplexen Struktur aus Gegenwart und Vergangenheit ist möglich (z. B. "Double Indemnity" ('44), "The Killers" ('46) und "The Locket" ('47)).

181 Vgl. Sellmann 2001, 39

182 Ebenda 299; Der *flashback* wurde auch als separates Element genutzt. So verwenden "The Killers" ('46) und "Lady in the Lake" ('47) *flashbacks* ohne einen parallelen *voice-over* Kommentar.

183 Die einzige Ausnahme stellt die *voice-over narration* in alleinstehender Form dar. Diese kann auch eingesetzt werden um gegenwärtige Ereignisse zu kommentieren. So z. B. in "House on 92nd Street" ('45)

184 Vgl. Steinbauer-Grötsch 2005, 110

U. a. "[to] foreground the subjectivity and 'interiority' of noir's principal characters"¹⁸⁵, nutzt der *film noir* gezielt diese und andere narrative Techniken, wie Richard Maltby sie beschreibt.

In "Laura" ('44) beschreibt der unter Mordverdacht stehende Waldo Lydecker dem Ermittler McPherson seine Beziehung zu dem vermeintlichen Opfer Laura Hunt. Seine Erzählung besteht aus mehreren Episoden, die in einer zusammenhängenden *flashback* Sequenz dargestellt werden. Die Übergänge werden z.T. von dem *voice-over* Lydeckers überlagert. Bild und Ton entsprechen hier einer rein subjektiven Zusammenfassung. Wie im weiteren Verlauf des Filmes deutlich wird, zeichnet Lydeckers Rekapitulation eher ein idealisiertes Bild von Laura und ihrer Beziehung zu ihm, das nur in seiner Vorstellung existiert.

"Detour" ('45) gewährt dem Zuschauer über die *flashback* Struktur, aber vor allem durch die sehr emotional gestaltete Ich-Erzählung des Al Roberts, tiefe Einblicke in dessen seelische Odyssee.

"[I]n 'Possessed' ('47), we may be invited to speculate on [the] internal narrator's mental sanity."¹⁸⁶ Die Figur der Louise Graham irrt orientierungslos und verwirrt durch das frühmorgendliche Los Angeles. Nachdem sie in ein Krankenhaus gebracht wird, versuchen Ärzte, unter der Verwendung von Medikamenten, den Grund ihres Zustandes zu entschlüsseln. "By developing the plot from the point-of-view of a neurotic and skillfully using flashback and fantasy scenes [...], the distinction between reality and [the protagonist's] imagination is blurred."¹⁸⁷ Besonders am Beispiel von "Possessed" wird deutlich, dass noir-Filmmacher dieses Mittel bewusst zur Visualisierung psychischer Prozesse nutzten. Diese Art der Verwendung geht also über die reine Subjektivierung einer Erzählung hinaus.

185 Vgl. Porfirio 1985, 154, zitiert bei Neale 2009, 168

186 Neale 2009, 168

187 Silver/Ward, 1992, 231

4.5.3 Untervarianten der *flashback* und *voice-over* Narration

Einige Kritiker, wie Andrew Spicer, unterscheiden zudem zwei Untervarianten der kombinierten *flashback* und *voice-over* Narration, die für den film noir als typisch gelten: *confession* und *investigation*¹⁸⁸.

4.5.4 *Flashback* und *voice-over* in Form der *confession*

Bei der *confession* handelt es sich um die subjektive Rekapitulation von vergangenen Ereignissen, die zu der gegenwärtigen Situation einer Figur geführt haben. Bei dieser Figur, die i. d. R. auch die Rolle des Erzählers übernimmt, handelt es sich oft entweder um den bekennenden Täter (z. B. "The Postman Always Rings Twice" ('46)), den unschuldigen Verdächtigen (z. B. "Murder, My Sweet" ('44)) oder das Opfer schicksalhafter Geschehnisse (z. B. "Detour" ('45)). Bewusst hervorgehoben werden *"the narrators transparent thoughts and feelings [...] on the one hand, and the opaque thoughts, feelings and motives of the character with whom he or she is emotionally involved on the other"*¹⁸⁹. Es werden also psychische Prozesse in den Mittelpunkt gestellt und sichtbar gemacht¹⁹⁰. Steinbauer-Grötsch erinnert an die Analogie der *confession* zum Gespräch zwischen Psychotherapeut und Patient¹⁹¹ und Foster Hirsch betont den therapeutischen Charakter des *"coming clean"* von Protagonisten in Filmen wie "Double Indemnity" ('44)¹⁹².

"Double Indemnity" zählt zu den Paradebeispielen für *flashback* und *voice-over* in Form der *confession*:

Der dem Tode nahe Walter Neff zeichnet sein Bekenntnis im Büro seines engen Freundes und Vorgesetzten Barton Keyes auf dessen Diktaphon auf. Bereits zu Anfang des Films offenbart sich Neff als Täter und legt seine Motive offen:

"Dear Keyes, I suppose you'll call this a confession when you hear it. Well, I don't like the word 'confession'. I just want to set you right about something you couldn't see because it was smack up against your nose. [...] You wanna know who killed

188 Vgl. Spicer 2002, 75 ff.

189 Neale 2009, 168

190 Steinbauer-Grötsch 2005, 111

191 Ebenda, 110

192 Foster Hirsch 1981, 78

Dietrichson? Hold tight to that cheap cigar of yours, Keyes. I killed Dietrichson. Me, Walter Neff. [...] I killed him for money, and for a woman. I didn't get the money, and I didn't get the woman."¹⁹³

Während seiner Erzählung startet die erste einer Reihe von *flashback* Sequenzen. Im Verlauf des Films wird mehrfach kurz zu Neff dem Erzähler zurückgeschnitten. Dies hat zur Folge, dass dem Zuschauer die Präsenz des Erzählers und damit der subjektive Charakter der Erzählung wiederholt ins Bewusstsein gerufen wird. *"In dem Neff die Tat rekapituliert, wird das Geschehen auf der Leinwand durch seine subjektive Perspektive entfaltet, in der er strukturiert, reflektiert und kommentiert."*¹⁹⁴ Steinbauer-Grötsch betont auch den sinnstiftenden Charakter der Erzählung für Neff selbst. *"Durch die Verbalisierung [...] erhält er die Möglichkeit, seine Beweggründe zu analysieren."*¹⁹⁵ Dieses Motiv findet sich wiederholt im film noir (z. B. "The Long Night" ('47)): *"[...] as flashbacks intersect present action, characters try to reconstruct the past, combing it for clues, facts, answers."*¹⁹⁶ Verführt, geblendet, verraten, suchen die Figuren am Ende einer unheilvollen und zerstörerischen Reise in sich selbst nach den Gründen ihres eigenen Niedergangs.

Der Film "Sunset Boulevard" ('50) bildet schließlich den Endpunkt für die kombinierte *flashback* und *voice-over* Narration in Verbindung mit der *confession*¹⁹⁷.

4.5.5 *Flashback* und *voice-over* in Form der *investigation*

*"The noir detective figure is much like the analyst: he probes the underside of society - the night - in search of the repressed truth that one cannot discover in the light of day. On this quest for truth, the noir detective discovers the essential corruption and disorder of society [...]."*¹⁹⁸

Besonders noir-Adaptionen der *hard-boiled fiction*, mit dem *private eye* als zentrale Figur übernehmen häufig eine Form der Ich-Erzählung aus ihrer literarischen Vorlage. In "The Brasher Doubloon" ('47) findet sich die investigative Form dieser Technik. Der Fokus liegt hier auf dem Erzähler mit seinem *"subjektiven Blick auf die Ereignisse"*¹⁹⁹.

193 "Double Indemnity"

194 Steinbauer-Grötsch 2005, 112

195 Ebenda, 112

196 Foster Hirsch 1981, 72

197 Steinbauer-Grötsch 2005, 114

198 Grand (Hrsg.) 2007, Schirmer Vol. 3, 350

199 Steinbauer-Grötsch 2005, 115

Er kommentiert und interpretiert. Die Vergangenheitsform der Erzählung macht auch hier deutlich, dass es sich um die Erinnerung an Erlebnisse einer Figur handelt. In "Lady in the Lake" ('47) wird der Zuschauer zu Beginn vom Protagonisten Philip Marlowe sogar explizit aufgefordert, die nachfolgende Geschichte durch seine Augen nachzuerleben und selbst zu entschlüsseln²⁰⁰. Bei diesem Film handelt es sich um einen Sonderfall. Marlowe richtet sich direkt an das Publikum, wenn er warnt "*expect the unexpected*"²⁰¹ und die Geschichte wird durch drei *flashbacks* ohne paralleles *voice-over* erzählt. Erwähnenswert ist die Verwendung der subjektiven Kameraperspektive. Dem Publikum sollte dadurch ermöglicht werden das Geschehen durch Marlowes point-of-view unmittelbar zu erleben²⁰². Die subjektive Kamera kann hier als visuelles *voice-over* interpretiert werden. Vermutlich wurde auf die Verwendung des parallelen tonalen *voice-over* verzichtet, da es als zusätzliches Element dem subjektiven Erlebnis des Zuschauers in diesem Falle eher abträglich gewesen wäre.

In den *hard-boiled* Verfilmungen folgt der Zuschauer dem Privatdetektiv meist durch einen komplex verstrickten Plot mit undurchsichtigen Personenkonstellationen. "*And because [subjective narrational techniques] are often deployed in enigmatic narrative contexts, in narratives of actual or potential criminal conspiracy, they highlight the issues of reliability, duplicity and deception.*"²⁰³ Ermittelnde Charaktere, die sich in einer solchen Umgebung bewegen, sind einer permanenten Bedrohung ausgesetzt. Die durch narrative Techniken erzeugte Nähe zu einer Figur in einer solchen Situation, erscheint im Kontext zum psychoanalytischen Einfluss absolut sinnvoll. Extreme Bedingungen fordern extreme Reaktionen und Emotionen heraus, denen der Beobachter beiwohnt und somit zu deren Interpretation "eingeladen" wird.

Flashback und *voice-over* als *investigation* tragen auch den "*explicit Freudianism*"²⁰⁴ in "The Locket" ('47). Wie Spicer beschreibt, verwendet der Film eine komplexe Serie verschachtelter *flashbacks* zur Darstellung und Erklärung des mentalen Zustandes der Nancy Blair, die auf ihrer Hochzeit zusammenbricht. Ihr früherer Ehemann, der Psychiater Dr. Blair, unterbricht die Zeremonie um Nancys zukünftigen Mann, John Willis, vor ihrem labilen Zustand zu warnen. Blairs ausgedehnter *flashback* enthält die Schilderungen von Nancys erstem Ehemann, Norman Clyde, der Blair ebenfalls

200 Macek/Ward in Silver/Ward 1992, 166

201 Ebenda, 166

202 Spicer 2002, 80

203 Neale 2009, 168

204 Spicer 2002, 79

vor Nancy warnen wollte. In Clydes Schilderungen eingebettet, ist die Erinnerung Nancys an ein traumatisches Kindheitserlebnis, welches den Auslöser ihrer zwanghaften Kleptomanie darstellt²⁰⁵.

Weitere Beispiele, in denen die *investigation* durch multiple Erzähler gestaltet wird, sind "The Mask of Dimitrios" ('44), "Crossfire" ('47), "Sorry, Wrong Number" ('48) und "The Enforcer" ('51).

4.5.6 Rahmenhandlung

Die Rahmenhandlung ist eine narrative Technik, die ebenfalls mit zwei Ebenen arbeitet. Dabei werden, wie bei der *flashback* Narration, filmische Gegenwart als erzählerischer Ausgangspunkt mit einer weiteren Erzählebene verknüpft, indem die Gegenwart diese als Handlungsklammer umschließt. Diese zweite zeitliche Ebene kann der Schilderung real erlebter Ereignisse durch eine Figur entsprechen. Sowohl "Murder, My Sweet" ('44) als auch "Detour" ('45) verwenden die Rahmenhandlung als Basis für die Erzählung ihrer Protagonisten. Sie kann jedoch ebenso in Form der Abbildung imaginärer, bzw. unbewusster Inhalte vorkommen. In jedem Falle entspricht sie der subjektiv verfärbten Darstellung von Geschehnissen.

In "The Woman in the Window" ('45) entpuppt sich die Handlung um Verführung, Erpressung, Mord und Selbstmord als Phantasiekonstrukt eines Professors für Kriminalpsychologie, den Eileen McGarry als *"middle-class family man, sober, responsible, and just a little bored"*²⁰⁶ charakterisiert.

Der Protagonist Richard Wanley verabschiedet seine Familie in den Urlaub und verbringt einen Abend im Kreis seiner Freunde. Auf dem Weg zu dem Treffen bewundert er das Gemälde einer Frau, im Schaufenster einer Galerie:

*"[I]t is not until Wanley's family departs that his desires and interests as an individual can express themselves. [...] Wanley is not really in flight from his de-eroticized relationship; but he does allow his mind to wander over the possibilities, couching it all in wistful joking and male camaraderie with his friends at the club."*²⁰⁷

Auf seinem Rückweg vom Club, bleibt er erneut vor dem Gemälde stehen. Im gleichen Moment wird er von Alice Reed, dem Modell auf dem Portrait, angesprochen, die er nach Hause begleitet.

205 Spicer 2002, 79

206 McGarry, in Silver/Ward 1992, 315

207 Ebenda, 315

Die Rahmenhandlung bilden die beiden Wachphasen der Figur am Anfang und am Ende des Filmes. Der Übergang zwischen erster Wachphase und Traumzustand (Wanley schläft im Club ein.), ist für den Zuschauer nicht ersichtlich. "The Woman in the Window" verzichtet gänzlich auf *flashbacks* und *voice-over* und verwendet ausschließlich die Rahmenhandlung in Verbindung mit einem Traumelement. Steinbauer-Grötsch interpretiert die Verschachtelung des Inhaltes wie folgt:

*"Der Film führt in die unbewussten Schichten von Wanleys [...] Psyche [...] und legt so den Konflikt zwischen dem Wunsch nach der Erfüllung seiner sexuellen Phantasien und der Angst vor den Folgen offen. [...] Selbst die professionelle Auseinandersetzung mit der menschlichen Psyche vermag den Protagonisten nicht gegen seine [...] inneren Dämonen zu schützen"*²⁰⁸

Anhand des letzten Beispiels ist ersichtlich, dass die Rahmenhandlung als narratives Mittel, nicht nur subjektivierenden Charakter hat, sondern explizit zur Psychologisierung eingesetzt werden kann. Der ein oder andere mag eine reduzierte Lesart des durch die Handlungsklammer hervorgehobenen Inhaltes bevorzugen. Das Indiz für Bewusstseinszustand und psychische Disposition der im Mittelpunkt stehenden Figur, ist jedoch nicht von der Hand zu weisen. Im Falle des *film noir* wurde diese Technik aber weitaus seltener eingesetzt als z. B. die *flashback* und *voice-over* Narration. Daher ist, trotz des belegten Gebrauches innerhalb des *film noir*, nicht von einem seiner typischen Elemente zu sprechen.

4.5.7 *Mental process narration* - Traum- / Alptraumsequenz und visualisiertes Delirium

Auch Darstellungen von Traum- oder Alptraumsequenzen und subjektiv visualisierten Stadien des Deliriums wurden von noir-Filmmachern (besonders zwischen 1945 und 1947²⁰⁹) vielfach eingesetzt. Die Rede ist von der sog. *mental process narration*²¹⁰. Diese Methode ermöglicht es psychische Vorgänge und mentale Zustände einer Figur direkt sichtbar zu machen, da sie einen unmittelbaren Zugang zu dessen Unterbewusstsein darstellt²¹¹.

208 Steinbauer-Grötsch 2005, 121

209 Ebenda, 126

210 Ebenda 122

211 Vgl. ebenda 122

In "Murder, My Sweet" ('44) wird Philip Marlowe niedergeschlagen und sediert. Die darauffolgende Traumsequenz zeigt auf surreale Weise eine reduzierte Zusammenfassung der letzten Ereignisse. Verfolger jagen ihn durch eine grotesk verzerrte Traumwelt und er versucht vergeblich sich ihnen zu entziehen²¹². Dies ist offensichtlich Ausdruck der unterbewussten Verarbeitung der vorangegangenen Erlebnisse und dem Drang, sich aus seiner Lage zu befreien.

Im Film "The Chase" ('46) projiziert der Traum Angstvisionen in die Zukunft und "Where Danger Lives" ('50) nutzt den ihn als Ausdruck der psychotischen Persönlichkeitsstruktur der Protagonistin²¹³.

4.5.8 Subjektive Kamera (*point-of-view*)

*"[T]he headlights of a car sweep across across the parking lot and illuminate two figures embracing [...]. This introduction of the protagonists [...] exploits the noir conventions to plunge the viewer abruptly into their point-of-view and to isolate a moment that mixes fear of discovery with sexual excitement."*²¹⁴

Diese Beschreibung einer Sequenz aus der Exposition von "Criss Cross" ('49) verdeutlicht, welche starke Wirkung subjektive Darstellungsmittel wie der *point-of-view* im narrativen Gefüge eines Films entwickeln können. Die Bedeutung der Konstellation aus intimer Umarmung und einer Dunkelheit, die von der einen auf die andere Sekunde vom grellen Licht eines Scheinwerfers zerrissen wird, ist durch den Zuschauer intuitiv entschlüsselbar. Die plötzliche Konfrontation des Rezipienten mit dieser Situation aus der subjektiven Perspektive des Entdeckten, nutzt das Verständnis des Zuschauers für die Situation, um den emotionalen Status der Figuren offen zu legen.

Im weiteren Verlauf des Filmes vermitteln *flashbacks* die Verbindung zwischen den Protagonisten, Steve Thompson und Anna. *"The woman is [...] Thompson's former wife, with whom he is still emotionally and physically obsessed"*²¹⁵. Ein Jahr nach seiner Scheidung von Anna, ist Thompsons Leben mehr und mehr aus den Fugen geraten. Er trinkt stark und lebt eher in der Erinnerung an die Zeit mit ihr, als in der Realität. Durch Zufall sieht er sie auf der Tanzfläche in einem Nachtclub wieder:

"[...] [A] point-of-view shot abruptly compels the audience to coexperience what he sees. [...] [T]he shot idealize[s] Anna's appearance, but the use of point-of-view makes an economic, nonverbal connection between that appearance and Thomp-

212 "Murder, My Sweet"

213 Vgl. Steinbauer-Grötsch 2005, 126

214 Silver in Silver/Ward 1992, 72

215 Ebenda, 72

*son's opinion of her. [...] [T]his articulation of the relationship between Thompson and Anna is purely visual [...]. The audience is given a perspective that cannot be literally what Thompson sees – but is rather a composite of what he sees as distorted by what he feels.*²¹⁶

Die Vermittlung von Thompsons Empfindungen durch die subjektive Kamera, wird über das Erschaffen von Kontrast ermöglicht. Einerseits die Darstellung seiner schlechten seelischen Verfassung, andererseits die idealisierte Abbildung Annas, die als Projektion seiner Wünsche verstanden werden kann.

In "Possessed" ('47) wurde die Einlieferung der Louise Graham ebenfalls unter Verwendung der subjektiven Kamera realisiert. Auf einer Bahre liegend wird Mrs. Graham durch das Krankenhaus geschoben. Der *point-of-view* entspricht hier ihrer Wahrnehmung. Durch den Bildausschnitt wandert die Struktur der Koridordecke, blendende Lampen, fremde Gesichter und ein rotierender Deckenventilator. In Verbindung mit der Abbildung dieser Elemente aus einer ungewöhnlichen Perspektive, lässt die Szenerie einen befremdlichen Gesamteindruck entstehen. Steinbauer-Grötsch bezeichnet diese Szene als visuelles "*Äquivalent von Louises desorientierter Psyche*"²¹⁷.

Das Mittel der subjektiven Kamera dient auch der Visualisierung von Bewusstseinszuständen und findet sich vermehrt in *films noirs*, die zwischen 1945 und 1947 produziert wurden²¹⁸.

In "The Maltese Falcon" ('41) wird der Privatdetektiv Sam Spade betäubt. Seine schwindende Wahrnehmung wird u. a. durch eine kurze subjektive Einstellung, die sein Gegenüber nur unscharf zeigt, visualisiert.

"Ministry of Fear" ('44): Nach der Explosion einer Kofferbombe erwacht Stephen Neale in einem Krankenhausbett. Der Übergang zwischen Bewusstlosigkeit und Wachzustand Stephens, wird durch die schwankende subjektive Kamera und ein variierendes Schärfefeld dargestellt. Der Eindruck eines Schwindelgefühls wird über den Bildinhalt noch verstärkt. Zu sehen ist das Rückprofil eines *Scotland Yard* Inspektors, der auf einem Stuhl langsam hin und her schaukelt.

"Conflict" ('45) verbindet die Darstellung eines psychischen Prozesses, mit der eines sich verändernden Bewusstseinszustandes. Über Richard Masons *point-of-view* werden sowohl eine Traumsequenz, als auch der Vorgang seines Erwachens in einer aneinander hängenden Sequenz visualisiert. Auslöser ist ein schwerer Autounfall.

²¹⁶ Ebenda, 72

²¹⁷ Steinbauer-Grötsch 2005, 153

²¹⁸ Vgl. Ebenda, 152

Der Film "Crossfire" ('47) visualisiert den alkoholisierten Zustand des Protagonisten über eine längere Sequenz, die zum größten Teil aus point-of-view Aufnahmen besteht.

In "Dark Passage" ('47) und "Lady in the Lake" ('47) wird der point-of-view lediglich zur rein subjektiven Darstellung der Geschehnisse angewendet²¹⁹.

Anhand der Aufstellung der Filme ist ersichtlich, wie vielseitig der Einsatz dieser Technik im *film noir* tatsächlich ist. Die Bandbreite ihrer Funktion reicht von der Erschaffung eines subjektiven Eindrucks ("Lady in the Lake"), bis zum aktiven Ausdrucksmittel eines psychischen Vorgangs ("Conflict"), von der Subjektivierung emotionaler Ebenen ("Criss Cross"), bis zur Darstellung der mentalen Disposition einer Figur ("Possessed"). Trotz des geballten Auftretens des *point-of-view* in einem Zeitraum von drei Jahren, findet sich die Technik vereinzelt auch außerhalb dieser Begrenzung. Sie ist daher als typisches Element des *film noir* anzusehen.

4.6 Fazit - narrative Techniken

Die behandelten Mittel, werden im Film allgemein tendenziell zur Subjektivierung der Erzählung verwendet. So auch im *film noir*. Hervorzuheben sind hier zum einen die Wahl, aus welcher Sicht die Geschichte erzählt wird und die Entscheidung welche Informationen offengelegt oder angedeutet werden, bzw. welche ganz verborgen bleiben. Auch *flashback*, *voice-over* und die subjektive Kamera wurden zu diesem Zweck eingesetzt. In vielen *films noirs* geht die Verwendung solcher Techniken jedoch über die reine Subjektivierung der Erzählung hinaus und dient der gezielten Darstellung psychischer Prozesse. Jede der drei Techniken birgt hierfür das Potential. Am deutlichsten ist dies jedoch an der *mental process narration* zu erkennen, die zur Visualisierung des Unterbewusstseins im *film noir* Verwendung findet. Diese narrativen Mittel dienen also nicht alleine der Abbildung mentaler Störungen. Vielmehr sind sie als unterstützende Techniken einer umfassenden Psychologisierung des *film noir* anzusehen. In diesem Sinne stellen sie geeignete Werkzeuge für die Betonung oder den Transport der psychischen Verfassung, Emotionen und unterbewussten Vorgänge einer Figur dar. Die subjektiviert Narration findet sich im *film noir* vermehrt zwischen 1945 und 1947²²⁰. Mit dem Auslaufen der 40er Jahre kommt die

219 Ebenda, 154

220 Ebenda, 107-132

Verwendung diese Techniken zugunsten konventioneller Erzählmethoden immer weniger vor²²¹. Aufgrund der temporären Neigung des *film noir* zur Subjektivität, wurden die Filme seitens der Kritik auch als *"overtly subjectivised dramas of crime and passion"*²²² bezeichnet.

4.7 Plotsituationen

Der folgende Abschnitt soll einen groben Überblick über typische Situationen ermöglichen, in die die *noir*-Figuren hinein manövriert werden. Dabei liegt der Fokus nicht auf Plots und Plotstrukturen, die für den *film noir* charakteristisch sind. Es sollen lediglich bestimmte Plotsituationen in Verbindung mit dem besagten Psychologietrend gebracht werden.

Die psychisch "aktiven" Charaktere des *film noir* können in einem Verhältnis der Wechselwirkung zu den Plotsituationen gesehen werden, in denen sie bewegt werden. Ihre Eigenschaften prädestinieren sie einerseits geradezu für die unsichere und verlockende Welt, die sie bevölkern. Andererseits erfordern diese Eigenschaften auch Situationen, in denen ihr Potenzial voll ausgeschöpft werden kann. Was das betrifft, neigt der *film noir*, wie auch bei der Gestaltung und Motivation seiner Figuren, zum Extrem. Zumindest tendieren die Plots des *film noir* dazu, eine oder mehrere Situationen bis ins Extrem zu entwickeln. Dies kann schlagartig geschehen oder einem sukzessiven Aufbau entsprechen. Auch kommen Situationen vor, die den *noir*-Charakteren dauerhaft alles abverlangen (z. B. "Detour"). Wenn diese Situationen auftreten, haben sie eines gemein: Sie bieten ein Forum in dem Emotionen und psychische Eigenschaften sozusagen bis über die Schmerzgrenze ausgereizt werden können. Auch hier ergeben sich in den Filmen gewisse Muster durch Wiederholung. Diesbezüglich findet sich bei Steve Neale eine Zusammenfassung, die ein verständliches Bild zeichnet:

"[...] [T]he characters focused on are mentally and emotionally vulnerable. More often than not, they are – or they imagine themselves to be – physically vulnerable as well. Their existence, their very being is at stake. Detectives risk danger and death. Amnesiacs risk losing their identity. Ordinary people find themselves stalked by gangsters or unknown assailants, or lured or tricked into a world of crime. They

221 Spicer 2002, 81

222 Krutnik 1991, 46

*may risk losing their sanity. They may become hooked or addicted. They may imagine or find themselves endangered by those they most love, those they most desire, those with whom they are emotionally obsessed.*²²³"

Neale beschreibt damit die archetypischen Plotsituationen des *film noir*, die in Verbindung mit seiner Psychologisierung gebracht werden können. Fast alle Ereignisse können in den, im Rahmen dieser Studie behandelten Filmen wiedergefunden werden. Dies veranschaulicht erneut, wie umfassend sich der Einfluss der popularisierten Psychoanalyse auf den *film noir* gestaltet. Bedenkt man die bereits behandelten Auswüchse dieser Entwicklung, kann man auf beinahe jeder relevanten filmischen Ebene wenigstens eine deutliche Tendenz in diese Richtung erkennen.

223 Neale 2009, 168

5 Fazit Psychoanalyse

Im Zuge der Popularisierung der Psychoanalyse in den USA, erlebten Bereiche des Hollywoodfilms einen Trend hin zu psychologisch motivierten Elementen und Inhalten. Zeitgenössische Dokumente, wie der zu Beginn des Kapitels zitierte Stanley-Artikel und die Aussagen verschiedener Kritiker belegen die Verdichtung dieser Entwicklung in den 1940er Jahren. Zu den Filmkategorien, in denen sich die Einflussnahme am stärksten niederschlug, gehört auch der *film noir*. Auffällig ist hier die Verwendung von Theorien, Methoden zur Diagnose oder Behandlung, Krankheitsbildern und Berufsgruppen die Feldern der Psychologie entstammen. Solche Konzepte wurden auf die Filme jedoch nicht im wissenschaftlichen Sinne präzise übertragen, sondern mit einem Bewusstsein für deren filmisches Potenzial nach den Bedürfnissen Hollywoods interpretiert. Deutlich offenbart sich der Einfluss der "popularisierten Psychoanalyse" daneben bei den Figuren, ihrer Charakterisierung und einer Anpassung der Plots. Auch die narrativen Strategien spiegeln diese Entwicklung in Teilen wieder. Nach einem frühen Ansatz der Kritik, lässt sich der *film noir* in zwei Kategorien einteilen: Die explizite Psychoanalyse widmet sich der Beschreibung und der analytischen Erklärung der mentalen Störung oder der Verhaltensweise einer Figur. Implizit psychoanalytische Filme heben Störung, bzw. Verhalten zwar hervor oder deuten diese an, liefern diesbezüglich jedoch keine erläuternde Analyse. Als Form des Kriminalfilms konzentriert sich der *film noir* gemäß seiner Natur auf die "Psychologie des Verbrechens". Demnach werden die Motive der Charaktere und die psychischen Auswirkungen der Handlung auf diese in vielen der Filme betont und zu zentralen Elementen der Erzählung erhoben. Allgemein lässt sich bei dem Verhalten der tragenden Figuren eine psychologische Wirklichkeitsnähe beobachten. Entweder das oder sie neigen zu Verhalten, welches ungewöhnlich und extrem erscheint. In diesem Falle wird dem Zuschauer häufig eine psychische Konstellation innerhalb der Figur als Auslöser suggeriert oder zumindest die Möglichkeit der Interpretation offeriert, indem ein solches Verhalten hervorgehoben, aber nicht erklärt wird. Dadurch kann der Eindruck einer psychologischen Atmosphäre erzeugt werden. Auch leiden viele noir-Charaktere an bisweilen massiven psychischen Störungen, die ihr Handeln kontrollieren oder beeinflussen. All dies ist Ausdruck eines bewusst gestalteten psychischen Grundgerüsts der Figuren. Diese sind sozusagen psychisch "aktiv" und wurden von ihren Schöpfern entsprechend des filmischen Bedürfnisses geprägt. Eine solche Figur erscheint als "Produkt ihrer Umgebung". Sie ist möglicherweise durch ihre Vorgeschichte gezeichnet, leidet unter Komplexen, reagiert psychisch und emotional auf Umfeld und Ereignisse. Sie folgt z. T. fatalen inneren Impulsen, äußeren Reizen oder ist in ihrer Opferrolle gefangen. Motive, Reaktionen und Verhalten basieren auf der konstruierten Persönlichkeit der Figur und ihrer psychischen Disposition. Die Plots des *film noir* entwickeln häufig Situationen, die die psychische und emotionale Dimension seiner Charaktere bis ins Extrem ausreizen. Bei vielen dieser

Filme verfolgt die Narration eine subjektive Tendenz. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters noch stärker auf die Figuren gelenkt und die Distanz der Objektivität abgebaut. Der Betrachter wird zum Beiwohner. Viele *film noirs* nutzen narrative Techniken wie flashback und voice-over zur gezielten Erzeugung oder Verstärkung von Subjektivität. Die Erzählung kann zur Reproduktion der Erinnerung einer Figur werden, die durch ihr subjektives Empfinden oder ihren mentalen Status beeinflusst wird. Darüberhinaus dienen diese Mittel und besonders die *mental process narration*, in manchen Fällen der direkten Darstellung emotionaler oder psychischer Prozesse und Stadien. Techniken der subjektiven Narration erlebten im *film noir* von 1945 bis 1947 eine Hochphase und wichen in den 50er Jahren vermehrt konventionellen Erzählstrategien.

Der Einfluss der popularisierten Psychoanalyse auf den *film noir* ist auf verschiedenen filmisch relevanten Ebenen deutlich spürbar. In der Gruppe der betroffenen Filmkategorien muss seine Rolle hervorgehoben werden, weil sich innerhalb vieler Filme die beeinflussten Ebenen einerseits stark summieren und andererseits weil der Umgang mit diesen neuen Möglichkeiten dort bisweilen in extremen Formen resultiert. Um keinen falschen Eindruck zu vermitteln, sollte hinzugefügt werden, dass sich innerhalb des umfangreichen Kanon des *film noir* zahlreiche Filme befinden, die sich deutlich weniger von der Psychologisierung berührt zeigen. Generell kann jedoch gesagt werden, dass der *film noir* diese Entwicklung, im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Filmen, in besonderem Maße ausschöpfte. Das Resultat ist eine beachtliche Anzahl äußerst subjektiv erzählter und bisweilen extrem erscheinender Kriminalfilme, deren Figuren über eine plastische Charakterisierung mit einer neuartigen psychischen Dimension verfügen, wodurch eine erzählerische Tiefe erzeugt wird. Die maßgeblichen Faktoren bei der Ausarbeitung der Figuren sind Glaubhaftigkeit und Effekt.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet liegt das wohl auswirkungstärkste Moment des Psychologietrends in der Charakterisierung der Figuren. Es wäre zu viel gesagt den *film noir* hier zum alleinigen Vorreiter zu deklarieren. Jedoch muss davon ausgegangen werden, dass der *film noir* zumindest eine tragende intermediäre Funktion im Bereich der Charakterentwicklung erfüllte und den Einfluss der Psychoanalyse auf den Hollywoodfilm im Allgemeinen festigte.

Es gibt gegenwärtig keinen bedeutenden Filmcharakter, der ohne einen Freudschen "Grundriss" auskommt. Beispiele hierfür erstrecken sich vom mental instabilen Travis Bickle ("*Taxi Driver*" ('76)) über den introvertierten Ben Braddock ("*The Graduate*" ('67)) bis zum neurotischen Alvy Singer ("*Annie Hall*" ('77)) und vom soziopathischen John Doe ("*Seven*" ('95)) über die selbstbewusste Katharine Clifton ("*The English Patient*" ('96)) bis zum schizophrenen John Nash ("*A Beautiful Mind*" (2001)).

Literaturverzeichnis

- | | |
|--|--|
| Alton, John | Painting with Light, Berkeley, 1995 |
| Biesen, Sheri Chinen | Blackout, Wold War II and the Origins of Film Noir, Baltimore, 2005 |
| Borde, Raymond and
Chaumeton, Etienne | A Panorama of American Film Noir, 1941-1953, San Francisco, 2002 |
| Brown, Gene and
Geduld, Harry (Hrsg.) | New York Times Encycolpedia of Film, Vol. 4, 1941-1946, New York, 1984 |
| Foster Hirsch | The Dark Side of the Screen, Film Noir, Cambridge, 1981 |
| Grant, Barry Keith
(Hrsg.) | Schirmer Encyclopedia of Film, Detroit, 2007 |
| Krutnik, Frank | In a lonely street, London, 1991 |
| Leff, Leonard J. and
Simmons, Jerold L. | The Dame in the Kimono, Lexington, 2001 |
| Naremore, James | More than night, Film noir in its contexts, Berkeley, 2008 |
| Neale, Steve | Genre and Hollywood, New York, 2009 |
| Sellmann, Michael | Hollywoods moderner film noir, Tendenzen, Motive, Ästhetik, Würzburg, 2001 |
| Silver, Alain/Ursini,
James (Hrsg.) | Film Noir Reader, New York, 2006 |
| Silver, Alain/Ursini,
James (Hrsg.) | Film Noir Reader 2, New York, 2003 |
| Silver, Alain/Ward, Eliza-
beth (Hrsg.) | Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style, New York, 1992 |
| Spicer, Andrew | Film Noir, Harlow (England), 2002 |
| Steinbauer-Grötsch,
Barbara | Die lange Nacht der Schatten, Film noir und Filmexil, Berlin, 2005 |
| Werner, Paul | Film noir, Die Schattenspiele der "schwarzen Serie", Frankfurt am Main, 1989 |

Anlagen

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Frankfurt/M, 31, August 2011

Felix Johannes Fiedler